ادونيس

مفرد بصيغة الجمع

(مقاطع)

I

لم تكن الأرض جسداً كانت جرحاً —
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح، كيف تمكن الإقامة ؟
أخذ الجرح يتحوّل الى أبوين، والسؤال يصير وطناً، —

اخرج أيها الطفل الى الوطن /
خرج عليٌّ الى الوطن يستصحب شمس البهلول، دفترَ أخبار، تاريخاً سرياً للموت، يعطي وقتاً لما يجيىء قبل الوقت ولما لا وقت له
يجوْهر العارضَ ويغسل الماء.

١

.. طفلٌ، أستنجد الفراشات، أمتطي قصبة الكون /
تناسلي يا سلالتي في خطايَ، أنا الطالـــع من لوعـــة الرفض، تُهجّج عيناي خارج عينيّ وأسكر بأشلائي. كيف أخرج — أكتب، أنا الموزّع بين زُحَلٍ والزُهرة وعطارد ؟ زحلٌ يهيّئ التمنّي، عطارد يهيّئ الشعر، وتهيّئ الزهرة رطوبة الشبَق؟متى يجـــود مكان عطارد من الفلك ليجود شعري ؟ متى يقوى حال زحلٍ لأقوى على

ما أريد ؟ متى تنتعش الزهرة لتميل إليّ القلوب ، وكيف أتكلم كلام النمل وأصيب ، —

حيث أصبح بين الجنون والسحر ،
أحارب جميع الحروب ، أعشق جميع العشق / تستبسل الجوارح ،
وربما بكت ، وربما شهقت ، وربما تحيّرت ، وربما ولهت ، وربما زالت عن مدارها ، —

حيث تجلس الكآبة في الوطن على
كرسيٍّ يسع الهواء والتراب ، ويجري دم الولادة في حوض يحرسه الماء العانس . حيث أتحول الى بحيرةٍ وتنبجس من البحيرة نارٌ تضيىء لها أعناق الشجر ، —
ولا وَعدَ لي ،
وعديَ الهبوطُ الهبوطُ والمرارات .

لا للشفق أهيّىء بل للغَسَق /
لجسدٍ مسكونٍ بالهتكِ ، لمدارٍ يترنح في حَدَقِ الهباءات .
أتحدى آفاقاً تسرجها الشمس ، أتحدى من هندسها وسوّرها بعينٍ لا تدركها العين ، —
الصاعق يُقبل في قدمي طفلٍ ، وفي تخاريم الريح يرتسم الهول .

وقلتُ أبدأ فصل العناكب التي تمسح أرجلها بمخمل الشمس وأهمس : وشْوشْ قدميَّ أيها البذار الوحشي . تمّ تآبينك في أذنيَّ أيها الرعد : من الإله الذى يذبل كآخر وردةٍ في حديقة الحلم ؟ ما اسم هذه النجمة التي تنطفىء كآخر شمعةٍ في مِشكاة الوَجْد ؟

لا للشفق أهيء بل للغَسق — ظلاً يضرب في
براري أحشائي / حيث أعيش مسحوراً — هملاً وليس لي سلاحٌ إلا نبضٌ يتغرغر بمائه / حيث يهدمني هيكلٌ قال انه ظلي ويصعقني وجه قال إنه وجهيَ الآخر ، —

وأقول الحنينُ يُحتضَرُ ، والشهوةُ سريرٌ

من الدخان. وأقول ترجّلْ أيها الظلام عن صهواتك اغتصبْ شمس كلماتي —
أنا الصوت يرتجل الفضاء ،
أنا الحجر يتطوّح وقراره الحجر /

لا للغسق أهيّىء بل للشّفق /

رِشْني أيها التّوله ،أنسْني . جدّدْني وسِمْني وأنتِ أيتها الجاهيل تطاوَحي فيَّ ، الطفي عن الوهْم واستغيثي من الشّكل والضد بالشكل والضد .

هكذا أذوقك / أتّقد بوسواسي وأغوص في دهشة الغواية ، —

هكذا تتهوْدج أياميَ رمزاً رمزاً ،وأصرخ :تاهَ وهميَ اتّسع معنايَ وغالتْنيَ الأقاصي .

٢

رقعة من شمس البهلول ← طفلٌ يستنجد الفراشات يمتطي قصبـــة الكون . تحت بَشرتهِ شياطين لا تُحصى . كل شيطانٍ يبتكر طريقاً . طرق الخارج تقصر عنه ودون قدميه ، والداخل لا يتّسع له . وليس في رأسه غـــير الأضـــواء ، —

ينجرحُ ، يتّخذ من جراحه آلاتٍ لحفر الأعماق ويسأل: كيف يخرج وليس له خارج جسده إلا جسده ؟
وليس للبحر سلطانٌ عليه ، وليس للشمس حوله إلا الدمع ...

٣

رقعة من دفتر أخبار ← يجيىءُ من نقطـــةٍ أبعد من بحـــره وصحرائه . جاور الفلك وعرشه ، الماء وعرشه ، وكان عرشه على الرفض . جسده وارث البراكين ، دمه وارث الفتك ، —
ممزوجاً بالعصور ، يتأرجحُ بين الشفرة والجرح ويلبس أبّهة الأزمنة. يسأله جناحٌ تكتبه حصاةٌ ،وعند حائط الحلم تقْتتل أيامه .

٤

رقعة من تاريخ سري للموت ← هكـــذا خرج ، –
يَتَمعْدَنُ ويفتح جسده على العناصر ،

يكتشف للحجر كتبــاً ونوافذ وأصواتاً . يَستشعر
أن للسماء مصباحاً وأن المصباح قرٌ لا يقرأ غير الرمل . يستشفّ أظافرَ
تأخذ مكان النجوم ، وولائم يجلس حولها التراب – يأكل ويتدشأ ،

ينحدر من جنس المذبوحين ، ويؤسّس

الرحيلَ الأقصى .

رقعة ثانية ← هكذا سكنَ في جرح بين العراق والشام ،
يرى إلى الريح تنمنم التراب وتفقأ الأرض . تحمله أسطورة يتجعّد ويمحو
تجاعيدها . رأسه نخيلٌ وضحضاحٌ من الحلم يسبح في أهدابه . سكنت معه أنهارٌ
تسائل الناس : ماذا يفعل النخل بين بيسان والبصرة ، ماذا تفعل البحيرة ؟ وكان
كلما حنّ ، يلبس الخشبة ويفتح الأفق . أمامه نور يمشي ، وجبلٌ فوقه يسير
كالمظلة . حجرٌ ويشبه الدمع ، رغيفٌ ولا بيت له : جرسٌ يهوي في عنق
الأرض . ترافقه نجمة تدخل في جسد الغبار ويدخل هو في جسد الريح .
وكان كالقرن يكاد أن ينكسر في خاصرة الريح .

٥

رقعة من دفتر اخبار ←

بردى ١٩٥١ يسبقـــه التعب إلى
المقهى الطقس ماطر قهوة مرّة في
حنجرته حصىً يتجمّع باق ذاهب
شيء ما يشتّته يخرطه في سِلْك
اللّهب / القصّاع الصالحيـة والمطر
يبحر بين كتفيه يتجه نحو بردى ما
أسعد غواياته اليائســـة يصل بين
ضفتيه ومقهى الهافانا ويقول لقاسيون
أن يعقد الخيط /

... شَبَـحٌ يغتصبُ قدمين وذراعين يغترف دمه
ويصبـغ بجمرته كل ما لم يتشكل بعد ويقول إنه هو .

يعرف الباطن ويستعجم عليه الظاهر ،
ويكتشف أنه جسدُه ،وان جسده ضوءٌ يفلت منه ما استمسك به .

يعصاه فكره وتنقلب عليه حتى أحزانه . والحياة في الجهـة الاخرى من الضّفاف التي يتجرجر عليها . ينكسر الافق أمامه كدَوْرقِ الخمر . كيف يخلق فراغات أخرى ليتقدم ؟ كيف يعطي مكاناً لما يهمّ أن يولد بين عينيه ؟

يحلم كفطرٍ يتفتّت ، ويجهـل كيف يضع الأيام في رفوفها . والمطر الذي هطل صافياً وصادقه ، نسي الصداقة ورآه يحتفل بموتها ويرمي أنقاضهـا في وجهه . وثمة شقوقٌ تتسع في جدرانٍ ما تزال تنتسب لبيت جسده ، يتسلـّل منهـا الدم ويندفع أرغناً أرغناً /

وتوجّس واستبطن :
إنه الوَلَهُ يضع يده عليّ
إنها الريح تمنحني حقوق الغبار .

٦

رقعة من تاريخ سرّي للموت ← ... دمٌ يمتزج بغبار الطلع ، — يَتَجنَسن بين فخذيه العشب ، والزمن يتذكـّر ويتأنث / ... صحراء ، والخاصرة رمل ينفتق والشبّـق جرح مجهول /
وصرخ : أيتها المدن العربية التي تتدحرج في طبول الألفاظ أتدحرج معكِ ، لا لأتذكر / لأرى كيف تتمزق على الجسـد القديم ثيابه الاخيرة .

كان التاريخ جدولاً تشعْشعت أيامه ، كانت الأيام سياجاً ،
ولم تكن الكتب أوراقاً ، كانت آباراً تمتلىء بأحلامٍ تتسابق نحـو طرقٍ

تتخاصم حولها السماوات ، —
ولم يتعلم شيئاً —
هل الحياة أن نجهل وننسى ؟

٧

رقعة ثانية ← لا للشفق هيأ بل للغَسَق /

ظله يغلب قامته ، وترجمُه أشباحه . ويكاد أن يرى شعباً يصنع تاريخـــاً من الخوف من ورقٍ يشتعل في الذاكرة ، ويملأ أعضاءه برمادٍ يتغلغل في غابات الحزن يتصـــادق مع الأعشاش وتخرج من ذكرياته آلاف القطعان ، ويكاد أن يقرأ

أدونيسياً يولد الجسد
أدونيسياً يموت /

وداعاً للجسد الذي واثبَهُ وساورَ أعضاءه ،
وداعاً لمدٍّ يجزر بين طفولية جسده وشيخوخة أحلامه ،
سلاماً لمملكته البائدة .

٨

رقعة ثالثة ← لا للشفق هيأ بل للغَسَق ، —

وكان يبتكر جنوناً يمتلك الشيء ونقيضه ، ويهجس أنه خليفة الريح /
بِدئياً ، يعلن النهاية
لِحَيّاً ، يثبّت الخليج

يؤرّخ له القتل وتحتفل بموته يمامةٌ لا يسمّيهـــا .

مثلك أيها العصر ، لم يمت وليس حياً . تتداخـــل أنقاضكما ، ولن تلمح نهاياته لن يلمح نهاياتك /
مثلك يرصـــد الهلع ،

التشنّج ، صمْغ الساعات ، زفير الكتب – يمسح الصدأ عن الكلام ويفجّر ماءً آخر /

مثلك يمزج الحيوان بالقمر والطّلْع بالقشّ . مثلك ، يتقطــع وينْبتر ، مسترسلاً في نفسه . مثلـك يَتَسَبْسَبُ كماء الأعالي / كثيرٌ لا يتوحّــد ، ملتهب لا يخمد ، منبسطٌ ولا انقباض له . ومثلك يسأل : كيف ألمُّ شعثي ؟

الغرب ينتهي وليس للشرق إلا حكة الموت – هكذا يختبر / آه أيها الكون الرخو – هكذا يعتبر . لكن ، بالقشور التي تتساقط من جذوع أيامــه ، بالعدَم الذي يترجرج في أحشائه ، سيضيئك ويحضنك ،
أيها الناحِلُ المتخبْخب الجلد ،
أيها العصر الذي يتكدّس في حنجرته خرقةٌ خرقةٌ .

٩

رقعة من شمس البهلول ← كثيراً ، حبس الخالق الشمس والقمر ، تأديباً . حين يتوبان ويستأذنان بالشروق ، يأتي اليهما مَلاكٌ يأخذ بآذانها ويطلعهـــا من باب التوبة .

وكان الخالق ، حين يخلق أنثى في الوطن ،يبعث إليها ملاكين ، يضع الأول يده بين ثدييها ويضع الثاني يده في مكان آخر . وحين يتعب المكان يحملانها إلى ظل تحت شجرة المحنة .

وأمر الخالق الوطن أن يجلس على كرسيٍ من الزجاج بهيئة السرطان، وحوله تماثيل ...

رقعة ثانية ← لم تكن أمه تعرف اللغة ، وهي التي علمته الكلام . وحين جرى الكلام بين شفتيه ، التهب مكان الدمع وخرجت الشهوة من أصابعه ،–
وأخذ عليٌّ يتدلى تحت صورة
جَدْيٍ يجلس على صدر العذراء . جاور نجمةً تقف بين الثور والحمـــل ، وعانق نجمةً تسبح في ماء الدلو . وكانت امرأةٌ مُسلسَلةٌ لا تعرف رجـلا تتدفأ بِتِبْن الفرس الأعظم ، والشمس في أول القوس ...

II

لم تكن الارض جسداً كانت جرحاً —
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح كيف تمكن الإقامة ؟
أخذ الجرح يتحول الى أبوين والسؤال يصير وطناً /
اخرج أيها الطفل إلى الوطن ، —

١

... كان لإقامته بين الشجر والزرع شحوب القصب وسكرة الأجنحة .
حاول أن يتآصر مع الموج ، ويغري بهدأة الحجر . أقنع اللغة أن تؤسس حبر الخشخاش ، وكان سُلّمٌ يقال له الوقت يتكىء على اسمه ويصعد نبوءة نبوءة ، —

من الاجنحة يخرج الاثير ، من المصادفة يخرج الحتم/

لكن ، أيتها الشمس الشمس ماذا تريدين مني ؟

وجهٌ يجتمع بحيرةً يفترق بحراً ، صدرٌ يرتعش قبّرة يهدأ لوتساً ، حوضٌ يتفتّح وردةً ينغلق لؤلؤة : تلك هي أدغال الهجرة ورايات القفر —
وللنهار يدا لعبةٍ وللفلك نكهة المهرّج /
لكن ، أيتها الشمس الشمس ماذا تريدين مني ؟

يلبس الموت حالة البنفسج ، يسكن النرجسُ آنيةَ الثلج ويحلم أن الحب وجهٌ وأنه مرآته — الحجر برعمٌ ، الغيمة فراشة ، وعلى العتبة جسدٌ — شرارةٌ لقراءة الليل / ليس الموت عزلة الجسد ، الموت عزلة ما ليس جسداً /
لكن ، أيتها الشمس الشمس ماذا تريدين مني ؟

تكثّرني الحواجز ، تجعلني الحجب أكثر سطوعاً . أتنشق نباتات الغور ، وليس بين قدميّ غير الاقفاص —

لو القفصُ يلتهب ،
والوقت دَغلٌ ، لو الدّغلُ امرأة ، لو الحصاةُ تفكّ أزرارها لِأبرأ من

ليت ولو لأقول انطلقي ايتها الحصاة بحثاً عن أمومةٍ ثانية حرّري أهدابك
من الدمع استسلمي لماءٍ آخرَ لستِ الحلم ولا العين لستِ حكمةً لي /
حكمتي أنّ للريح ثمراً يغذّي أيامي ، أن لأيامي سفناً تنقل الشواطىء .
لكن ، كيف تهدأ مراسٍ تحرس الموج – وأنتِ أيتها الشمس الشمس ماذا
تريدين مني ؟

أبحث عما لا يلاقيني / باسمــــه أنغرس وردة رياحٍ ، شمالاً جنوباً شرقاً غرباً
وأضيف العلو والعمق . لكن ، كيف أتجه ؟ لعينيّ لونُ كِسْرة الخــبز ،
وجسدي يهبط نحو داءٍ له عذوبة الزّغَب ،

لا الحبّ يصل إلي ولا تطالني الكراهية ، – لكن ، كيف أتجه ، وماذا تريدين
مني أيتها الشمس الشمس ؟

٢

لا للغسق يهيّىء بل للشفق / يمحو وجهه – يكتشف وجهه

يتقدّم الخَطّف ... تلبسكِ فتنةٌ بفجرها الأول
يتقدّم الوقت ... أين المكان الذي تُزمن فيه الحياة ؟
تتقدم العتَمة ... أية رجّةٍ أن أوزعكِ في كريّات دمي وأقول
أنتِ المناخ والدورة والكرة ،
أية زلزلة –
يتقدم الضوء ... يُلئيل في مفاصلي / أنقطع أتصـــل والوقت
يأخذ هيئةَ البَشَرةِ ويخرج من الوقت /

وسقط غزوكِ عليّ ، وشهقت إليك أحوالي . لماذا سقط غزوكِ ، ولماذا حين
دخلتِ أخذت الحقول تشتعل وكانت يداي أول النار ؟ ولماذا ، كل ليلةٍ ،
كنت أحمل زغب نهديكِ لليلةٍ مقبلة ؟

ادخلي وعلى ركبتيكِ مطرٌ وترابٌ وفي الطريق إليك / إليّ الجبالُ وَسَرْوٌ

المنحدرات وشرّبين الاودية – وأقول نلتقي / نفترق ، وأستجمع أنحائي :

أيها الحنظلُ المتناثر ملحاً على موائد الإباحة ،
أنتَ العذوبة وأمنحكَ طعميَ الاول .

ادخلي / نلتقي – نفترق ، لا الفراق جناحٌ وليس اللقاء ظلاً / نقترب – نبتعد ، أختبىء في تقاطيعي تختبئين بين نهديكِ ، – امزجنا أيها المنحدر جسداً يتجامحُ جسداً يرتاضُ وارسمْنا / اكتمل دفتر السلالم ، انفتحت حقائب الهجرة ، –

جسدكِ التيهُ ،

أخرج وأسفار خروجي أنتِ . آخذكِ ثنيةً ثنيةً وأفتتح مسالكي . أتمدّد فيكِ لا أصل . أتدوّر لا أصل . أتسلّلك أتنتسجُ لا أصِل . أصِلُ من أقاصيكِ لا أصل / ما بعد المسافاتِ أنتِ ما بعد المفازاتِ ، – أنتِ أين وهل وماذا وكيف ومتى وأنتِ لا أنتِ ، –

منتشرٌ أنتَ غيمةَ قلتِ انغرسْ في جهة الحوض واهبطْ في ثقبٍ يهبط وامتلىءْ وافرغ وامتلىءْ :/

منتشرةٌ أنتِ غيمةَ قلت انبسطي على جسدي وانجذبي خليةً في خليّةٍ ، عرقاً في عرق ، وشرّشي ولتخرجْ منك آلاف الشفاه وآلاف الاسنان ولتكنْ غير معروفةٍ لتكون على قدْر حبنا ، –

هذا ذلك بينما عضوٌ يُختبلُ عضوٌ يُختلب ، وفي ثنيّاتِ أوراكنا نُطف ماءٍ تفترشكِ / تفترشني ، وتنطفىء دَنّاً دَنّاً .

– من أنتَ ؟

تَجسّسْتُكِ بعينيّ ، رقصاً يتقدم في خطوات الفصول / تنهّدتُ في نارَدينٍ ، وأخذت أشكالٌ تروح وتجيىء في لُجج الخاصرة . يصطدم الغريق بالغريق ، الصوت بالصوت . أخلعكِ أتزيّا بكِ ، أنسلخ منكِ أتّحد بكِ . وأخلق بينك وبيني خداعاً بعلوّ الشمس

رياءً يكسر الزمن غصناً غصناً .

— من أنتَ / أنتِ ؟

جسدٌ يكبر في الخزّام والخالدة . ينحدر يعلو يستشرف . يجمع الضفافَ ويقرأ هذيان القصب ، — أخرج من الخيزران ، أدخل المدقّة . أتغلغل في أخبيــة القاعدة حيث يكمن البيض وينتهي قلم السّمَة . ثم أتجمّع حيث يتجمّع اللقاح .

— من أنتِ / أنتَ ؟

عاريةً أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج ، وبين الياء والألف أتدلّى . أخلق في اليوم يوماً آخر وأربط بحبل الدقائق أسناني . تقول المرآة اكسريني . تقول الخطوات قيّديني . وبين آلة الموتِ وحيوان الألفاظ أنغرس / أتشرد وألعب نرد الجسد .

— من أنتِ ؟

تحت البشَرةِ الهويّة ، وفي شراييني خَبْطةُ المسّ .

— من أنتَ ؟

أمزج الخبز والجرحَ لأبقيَ الارض تحت كلماتي . أحتفظ بشجاعة الرفض ، لأكتبَ تاريخاً آخر . أرى امرأةً — بحيرةً ، نهراً — قامة عاشقٍ /
يتطيّف جسدانا ، ونعلو
طرائق مسْتقوسةً تَنْدو في الفضاءات ، —
عارياً يترك الفلكُ بيته ويهبــط
أدراجنا . للأشياء هديرٌ نغتسل فيه ، للحظات مسامير نقتلعها . نتريّف ، نتحضّر ، ننتــثر / ننتظم ، نأتلف / نختلف / نستقرىء — نستبرىء ، —

ليس للأشياء أسماء ، للأشياء أفخاذٌ كالايائل ووجوهٌ كالعشـاق .
وها هو المدى فَروٌ أبيض، وللوسائد عطر الادغال . وها هو الجسد — الأب
الجسد — الأم يتجه /
نتّجه — تحيينا أجراس الرغبات ،
تحيينا أسرة بعلو الطفولة وصدق الشمس ،

ونبتكر موتاً يطيل الحياة ،
ونبتكر خداعاً بينكِ وبيني رياءً يكسر الزمن غصناً غصناً .

– من أنتَ / أنتِ ، من أنتِ / أنتَ ؟

دائماً ، كان بيننا مسافة . يمحوها اللهب الذي نسميه الحب ، كنا نقول . والتصقَ النهار بالنهار الليل بالليل وبقيت بيننا مسافة . أطفأنا ما لا ينطفىء ، أشعلنا ما لا يشتعل وبقيت بيننا مسافة . وفي ساعات التحام الشهيق بالشهيق ، والنطفة بالنطفة بقيت بيننا مسافة /

أيها الحب ، أيها النسل المنطفىء تقدم واجلس على ركبتيّ – ركبتينا . خذ إبرَ الدمع وانسجِ الماء /
تحيينا أجراس الرغبات
نبتكر موتاً يطيل الحياة
نبتكر خداعاً بعلو الطفولة رياءً بصدق الشمس .

ادخلي / نلتقي – نفترق / نمحو وجهينا – نكتشف وجهينا
في السرير طيفان واحدٌ يتراءى واحد يتوارى ، والجسدان أربعة : شطر للغائب ، شطرٌ للحاضر ، –

حشـــدٌ من الإبرَ يلطم أحشاءنا ، والجسد الذي نقرع لا يؤوينا . ثمة شقوق تكشف ما تغطى ، ثمة أسارير تقرأ علينـــا الاسرار الاولى . كيف للجسد الواحد أن يثمر الصبّير والياسمين ؟ كيف لقلبٍ واحدٍ أن يلبس جسدين ؟ –

نأتلف / نختلف / نستقرىء – نستبرىء ، نبتكر خداعـــاً بعلوّ الطفولة ، رياءً بصدقِ الشمس / نبتكر موتاً يطيل الحيـاة ، ونقول الحب ثلاثةٌ : رجل ورجلٌ وامرأة ، رجل وامرأةٌ وامرأة .

٣

لا للغسق أهيّىء بل للشفق /

الطرق الصالحة ليست صالحة لي ، وليست لأحدٍ خطواتي . وفي كل نقطة من

جسدي تيهٌ تيهٌ ... وليس الضلع عشيقةً لأضلّل الطرق ، وليست المرأة أرضاً لأكتسيَ بالفضاء .

أشكّك المثلث بأضلاعه ،والدائرة بمركز الدائرة . أشكك الخبز بالملـــح / هل يخرج الطبــع عن مداره ؟ هل أنا سمكةٌ تكره الماء ؟

أكثر شيخوخةً من الحجر هذه العضلة . عبرت محجّات الخدَر ، واستكشفت محيطات الهلوسة ،

رافقنا معها دوّار الشمس ، سكـّنا معها حشيشة الملاك / الطرق فواصـــل وحركات ، ولا فرق بين القمر وظله ، العصفور والغصن –

ورأيت البحر في

وَزْرةِ الغابة والثلج ملكاً على الماء . كانت الشمس تحرسني ولي دورة الفلك . يحملني قرنا جَدْيٍ ، تختارني شفتا ثورٍ –

أشهد كيف يكون للضوء جسد الشوك وللطـّمي أنين الأعالي ، كيف تمحوني الحقيقة ويثبّتني الوهم / وأقول من أين أعـــبر المسافة بينهما ، –

دائماً ، كان بيننا مسافة

أيها الضارب في شريان المسافة استسلـــمْ

للريح تشرّد الفضاء

للفضاء يمشي بقدمي طفـــل

للحب منفى للحب .

٤

لا للشفق أهيّىء بل للغسق /

لم أكن ، لست إلا رذاذاً يشهّي . كنت البطيءَ وسبقتني ثيـــابي . موتي سلـّم لجسدي ، وجسدي بلا قرار –

أين أثبت ؟

أثبتُ السّحاب ، قلت للدّمْنة أن تكون أجنحة اللهب ، وللزبد أن يكون مفتاح الموج – أين أثبت ؟

ليس الاسم جذراً ليس الجذر امرأةً ليس — أين أثبت ؟

القشّ يأتزر بالورد والكلمات تكسر صلبانها — أين أثبت ؟

وجاءني الأفق وسمّى نفسه باسمي وليس الاسم حضناً وليس الحضن امرأةً /
آخذ شفتيَّ منكِ هذه الليلة ،
أيتها الارض الوَحمى ولا حَبل ، لأعرف كيف أراكِ أيتها الدّيمة وكيف تهطلين أيتها الصحراء وكيف تزدادين اتساعاً لأعرف حتم اليأسِ مصادفة الامل لأعرف كيف نحبّ دون ان نحب كيف يذبل ما تسمّى بأسمائنا الأولى وارتوى بما حسبناه لا يعرف الذبول ، ايتها الذكرى — النسيان كيف يتبعني البنفسج وأتبعُ زرقة الماء وأقرأ جسدكِ — رعاياه وضيوفه ، وأقول يخرج من وجهي دخان تخرج من جسدي خيوط تتواصل تنحلّ تنحلّ وأسأل من رأى حصاةً تمتدّ /

امتدّي أيتها النار ، — الاحشاء تيبس ، امتدّي والصقيع يزدرد العضل ، امتدي والزمن رطبٌ رطبٌ ، والزفير يتدوّر هالاتٍ هالات ..

٥

رقعة من شمس البهلول ← قلتَ مرة : اجعليني على خزائن جسدكِ واستودعيني / جسدكِ يتبلّج نيلوفراً وجسدي البحيرة / انحدارٌ ام انحناءٌ — غَوصٌ ام غرق ؟ وقلتَ : ايتها المترامية ضفافاً ضفافاً على مدى هيامنا ، ايتها السفينة اجنحي / ربما تنقشر الطحالب ، ربما تتوهج قرارة السرّ / ثمة أغوارٌ يغمرها الصدأ — اجنحي ، حيث الجنوح كنيسة الجسد ، والجسد كاهن الجنون . وقلتَ : يداً بيدٍ ، قلباً على القلب يسير الجسد والمهبّ . لا العصف يهدأ لا الجلد يحتمي . ويُجنّ الجسد جنوناً ينتحل التعقل ، ويجن المهب جنون المحيطات . وقلتَ : كيف يسبّح الحصى في اليدين ، وينبع الماء بين الأصابع ؟ وقلت : أطلب الى زمانيَ مهلةً لأكون آيةً تنطق بما سيكون الحب . وقلتَ : الحب هو كذلك يجرح الحياة ويفصل وينفي . وقلت : الجسد هو ايضاً يتحول الى سائل

ويأخذ شكل الإناء . وصرختَ : أيها الإنسان الذي خُلِق مريضاً متى تشفى ؟

رقعة ثانية ← الجسدُ لا الحبّ : جِلدُ الزمنِ مسامّ الأرض . الجسد لا الحب : قوس الأفق ، عضلة الريح . تريد ان تعرف ؟ إذن ، اجهــلْ ما انتَ واجهل غيرك .

٦

رقعة من تاريخ سري للموت ← أعرف الحارةَ ، قنديل البحر ، فخذَ الليل ، سكينَ القمر ، لسانَ القرنفل وشفــاه الريحان ، اعرف الوجه والقفا ، وثمّة سطحٌ أنتثر فوقه واجهل امتدادَه وألوانه /

الجسد الذي أعطيته جسدي

لم أخنه . الجسد الذي قال اقرأني كتبت غيره ، اكتبْني قرأتُ غيره . لهذا أتردد صوتاً بلا كلامٍ داخل مسرحٍ بلا حدود / لهذا أسمع كلمات بلا صوت : لمستُكَ يد الفجر ، مرة ، وغابت ، —

ايها الحنـــينُ

الذي ينتقش على جدران الزمن أيقظْ وحوشك وأطلِقْها . ايها الحبر البابلي استرجع سكرك وأسكرني /

الأشياء تهجم وترشق أنحائي

بالحصى ، وثمة من يجرح ويلتصق ذبابةً على الجرح . وها انا أهبــط من الأفق الثاني للولادة ، ويَنْخرق لي فضاءٌ آخر ، —

تزيّني ايتها الفصول

بشموع تاريخٍ ينطفىء . استأثرْ ايها الشتاء بزغب صيفٍ يرتعش . العشب يغلق مقاصيره ، والربيــع يكسر مفاتيحه الأولى .

رقعة ثانية ← الليل يعرّي عشيقاته ، يتصوّف ويتحد بأصغر أجزائه . قولوا للسماء ان تغيّر اسمها ، قولوا للأرض ان تأخذ هيئتي ، —

وجهيَ لمحٌ في عيــني

بحيرةِ تكاد ان تجفّ ، لجسدي طعمُ الكفن. لهذا يتخطّفني رعد المتاهات، لهذا يصير العالم نافذةً لا تتسع لاهدابي .

٧

رقعة من دفتر اخبار ← يمحو الرغبة / يكتشفها — تتنوّر بأنقاضه ، تتدفـأ بحطامه . ويجلس الحب على كتفيها طفلا يعرج ويبكي ، ولا صوت لهـا . الحب في حنجرتها حصاة والعاشق مستنقع ، وليس لصوتـه دوائر . وها هي تتزيّا بشقائق النعمان حيث ما يزال الجسـد الادونيسيّ ينزف والدم نهرٌ يجري .

رقعة ثانية ← يمحو الشهوة / يكتشفها — جرفٌ يتسلّقه / عضوٌ ولد شيخاً في زمن طفلٍ ، عضو ولد طفلاً في زمن هرمٍ / الشوك يدٌ لمن يزرع الزهر ، الملاك اول الحيوان — يعلّم / أتعلم — أدخل فيكِ أخرجِ مني / أخرج منكِ أدخل فيّ / ما أبنيه يهدمني . تشبّهتِ بي انك الفضاء وأضغَثْتِ الرؤيا . يجمعنـا جسرٌ لا نقدر ان نعبره . يوحّدنا جدارٌ يفصلنا .

رقعة ثالثة ← يمحو / يكتشف ويحلم بجسد يكتبه ، لكن الكلمات احـلام والكتابة امرأة ماتت : هل الحب هو الحب ؟ احلامـه تنفي جسده : لم يعد لأحلامه بيت ، والأصداء وحدها تنتظره . لم يعد يرى — أعـني بدأ الآن يرى . وحين يحضره الموت لن يسمع صوتها . واذا سألته الوسادة : من هذه ؟ هل الحب هو الحب — لن يعرف الجواب . ويقول : هل التقينـا حقاً ؟ ويقول : ينهض اسمٌ آخر للحب .

٨

سلاماً للفساد الخالقِ — الأليفِ كأنه الهواء ، المؤسّس كأنه البدء
سلاماً لآلاتٍ غير مرئية أبتكرها لأبتكر اجسادي الأخرى
سلاماً لكوكبيّ الجالس على طرفِ القيد يتخذ من قدميّ وذراعيّ حدوداً
وأعلاماً

سلاماً لوجهي الذي يتبع فراشةً تتبع النّار ،—

هل أفصل نفسيَ عن نفسيَ هل أجامعها ؟ هل الجماع لحظة انفرادٍ أم لحظة ازدواج؟ هل آخذ وجهاً آخر ،وماذا يفعل جسدٌ تبقّعه جراحٌ لا تلتئم ؟—

إنها الصّحراء تطبق عليّ ، وها هو الجراد يحتنكُ أطرافي /

ألتهمكِ خليّةً خليّةً

لذلك لا ترويني . أحتويكِ نبضةً نبضةً لذلك لا راحة لي فيكِ . من يقرّبني إلى حالة الموتِ لأقترب إلى حالة الشهوة ؟ مَن يهجّرني من جسدي لأعود إلى جسدي ؟ —

لا الغيرة تفصلني عنكِ ولا الكراهية . يفصلني شعورٌ لا اسمَ له . وأنتِ الآنَ الزّمنُ والموت : من أين لي أن أسترجعكِ ؟ تحتضرين ، لذلك أندفع نحوكِ — أجُسّ بقاياكِ وألمس كيف ترحلين .

لم أقصدكِ . لستُ بحركِ ، لست البجع الذي تنتظرينه ، وليس لي غير أطرافٍ أطرافٍ تتيه / تتوه في حُمّى لم أكتشف حدودها بعد . محوتكِ / اكتشفتكِ — بسطت على الورق أجنحتي واستدعيتكِ . قلت : الموت شيخٌ — من أين له بعد أن يلحق بنا . قلت : جسدي شمالٌ والزمن جنوب — كيف لهما أن يلتقيا ؟ ولكِ أماميَ الذي لا يهرم ، ولكِ أبدية الجهات الباقية من أعضائي . ولكِ منحت عينيّ الأرق ويأسيَ النوم . ولكِ ساويت بين الصحراء والبحر ، العين والشوك . ولك استثنيت المعنى من حشود الكلمات وسمّيته الصورة . ووفاءً لأسمائكِ التي أنزلتها سلطاناً قلت للأبجديةِ :تشهّيتِ وحمّمتكِ . ولكِ غيّرت وأقنعت سنواتي أن تكون جمرة التغيّر . ولكِ استوهبت اللهبَ أخطائي وأقنعت الجسد أن يكون مجدَ الصّفات . ولكِ أوصيت ورجوت الموت أن يستبدل بجلده الحبّ وأن يكون وصيّتي ، —

أمحوكِ / أكتشفكِ :

جسدٌ — رغيفٌ يتكاثر . جسدٌ — حصانٌ يُزمن بين المشارحِ والعانات /

أسمع للحوض صهيـــل الأفراس . ألمح للسرّة امتداد السهوب / عضلةٌ تستدير ، عضلةٌ تعاجزني ، عضلة تتشنّج ، تتطـــاول ، تمزّق بعضي على بعضي — ألمس القحف والقلب ، نبض العظم ، وَحوْحَـــةَ الشرايين : وجهكِ طافحٌ بدمي ، وآخذ وأكرّر وأهذي ، —

أمسكتُ بوردةٍ ، هبطتُ
واديكِ وانتظرت . بيْننا نهرٌ والجسر بيننا نهرٌ آخر . سمعتكِ تسألـــين يمامةً : أينا الكـبـدُ ، أيْنـــا النواح ؟ واختلطتِ بالجزع وأعشاشه ، صرختِ اتّحدنا كرةً من النار — انطفئي الآن / أنطفىءِ الآن لنعرف نعمة الجمر ، —

نمحو وجهينا / نكتشف وجهينا
هواجس ، أصدافاً ، مرايا ننفذ عبرها إلى شخوصنا الثانية / نفتح صدرينــا للأكثر علوّاً ، ينفتح لنا الأكثر انخفاضاً . وكلانا يُسرّ نعم لحظـــة يجهر لا ويُسرّ لا لحظة يجهر نعم . ويدخـــل كلانا في برج الوحدنة في عزلة عصفور يُحتضر . ويتذوّق كلانا طعم الآخر ، وتسكر أعضاؤه بالحياة لحظة يسكر الآخر بالموت . وينتفخ كلانا ضفدعـــاً بكبرياءِ الوَهَنِ الذي يُسمّى الطغيان ، —

نمحو وجهينا / نكتشف وجهينا ، غصّتِ
الينابيـــع وسكب الرّمل في حلْقه آخر القطرات ، — كيف أغســـل جسدي ويعود لي مائيَ الأول / كيف تغسلين جسدك ويزول ماؤكِ الثاني ؟ أتدحرج حصاةً في طوفان أسرار أكثر علانيةً من الحقائق ، وأتخيّـــل أنني أول اليابسة آخرُ البحر ، تدفعني أمواج إلى الزّبد ، يسلمني الزّبد إلى الزّبد إلى نفسي — أتقطّع موجةً موجةً ، أتقبّبُ فقاعةً فقاعة . . . /

أستَرئمكَ أيها النّورس
لامِس بريشك وجنتيّ . أستصرخكِ أصرخنيَ استبْقني بين قادمتيكَ نثرةً ما ، طينةً ما . خذني في موكب حجيجك ، اقبلني خادمــاً لأعراسكَ ، امنحني نعمة الترحّل بين قنائصك المالحة في سهوبك الزّرْق ،

أنا الطريدة – وثمّة بقيّةٌ من دمي ، وثمة بقايا من الزّغب تكسوني .

٩

ما نهارٌ أعلى من القمّة ، ما ليلٌ أدنى من القاع ؟ ذلك يحفر كلماتي تحت الجلد ، هذا يبعثر أعضائي . افتح عينيك أيها الشيء الذي يصل بينها واقرأني / زمني قميصٌ يضيق والشهوةُ جسدٌ يتّسـع – أمحوكِ أيتها الشهوة / أكتشفكِ ، –

تلوّح لنا طيورٌ تهاجر ، لهـا
لمسة الأصابـع ولها غصّة الوداع ، والشمس بين الأجنحة أعدادٌ تتناقَصُ وكسورٌ ، وللأفق بخورُ المَنيّ ، –

اتركي لجسدي أن يكون ذكرى وأن ينطفىء ،
أن يكون صورةً وأن يكون بجدها الفراغ والشعاع الذي ينكسر تحت أهدابي . اتركي لجسدي أن يكون ورق أيلول – يصفرّ ، يسقط ، وأنتِ الجذع يحرس الفصول . اتركي لجسدي أن يثبت على الورق –

تمشي وخطواتـكِ الشجر ،
مشهداً وجسدك الممثل والراوية ، ظلاً وجسدك الاشارات والتلاويـح ، سطحاً وجسدك العمق ، حروفاً وجسدكِ الكتابة ، –

وتتنزّهي في كفنٍ تنسجينه
خيطٌ خيطاً ، وقولي للإبَرِ أن تبطىءَ ، وأبطئي .

وأنتِ يا متاهاتِ الحبّ ، اسْتَنفضتكِ واستشرفتُكِ وأخذتـكِ عينـايَ . بَرَدْتُكِ وَثلَجتُكِ ، واستَنقعتُ فيكِ وَجسَرتُكِ . وأنا الآن أنا سِمْـكِ / فيكِ اخضْخِضُ جسدي ، وفيكِ أستَضْحي لشمس حزازاتي ، وأستدفىء .

١٠

رقعة من شمس البهلول ← أضع الليـــل تحت إبطي هديّةً لكل جسد ، وأبلـــغ هذه الرسالة : اتّصِلْ كما يتصل البحر باليابسة — يلتصقان ، لكن لا شراكة بينهما . كلاهما نقيض الآخر .

— لكن ، لماذا أنا جميلةٌ أيها البهلول ؟
— لأن السفينة هي التي تراكِ ، لا الموجة .

رقعة ثانية ← لـكي يكون ما هو ، خرجَ من نفسه . وخرج من نفسه ، وبقي فيها شخص لا يعرفه .

١١

رقعة من تاريخ سرّي للموت ← يمحـو الشهوة / يكتشفها — تطوّح فيها . حضنَتْها تفاريقَ وجوامـــع . منحها تصاريفَ جسده . استصحبها مع أنفاسهِ وَهينَتِها . اخترطها بلسمـــاً ورأبَ صدوعه . تفارساً ، والتهمَ أحدهما الآخر . يمحوهـــا / يكتشفها— من الحلم إلى الحلم يمضي . الأمل يَستتِيمُ خريفه الأخير ، والحبّ كمأةٌ وتعاشيب .

رقعة ثانية ← يمحو وجهه / يكتشف وجهه — لا يجد كلاماً . هل يتحدّث بما يوحي ؟ إذن ، تدهْدَهَ في نفـــق . انتسبَ إلى بيت عنكبوت . تعارك مع جنــــاحِ سقط لتوّه من ذبابةٍ ماتت . يتوهّم نسراً تتبعه الشمس يتبـــع نجمةً تنطفىء ويقول : هكذا أحيا . يتوهم كناريّاً تخنقه يدٌ تواسيه ويقول : هكذا أحببت . لا سقفَ غير التوهّم ، لا توّهم غير اللجّ — وقالت الموجة : أنا المستقبل .

III

لم تكن الأرض جسداً كانت جرحاً – كيف يمكن السّفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين والسؤال يصير وطناً ،–
اخرج أيها الطفل إلى الوطن
وخرج عليٌّ إلى الوطن /

١

مسح وجه احتمالاته وجيّش أشباحه ،–

قالت أشباحه : كنت ترقد مع آخر نجمةٍ وتستيقظ مع أول عصفور ، جسدك وراء جسدك ، وعيناك تَستسرّان . ترسم خرائط الماء والماء يهرب ويمحو. تقيم علاقاتٍ بين هباء الشمس وقدميك وتقول لأجفانك هل أنتِ أنتِ ؟ وقرأتَ الجسدَ – غاباته الذابلة وغاباته النامية ولحتَ الأعشاشَ وجاورتَ الفَيْءَ . وتساءلت كيف يتحوّل الهاجس إلى قدمين ويدين ؟ وقلتَ الخيال يلمس أصابعي ، المكان يتخيّلني – وما حاجة العين للعين ؟

وقالت أشباحه : حرفٌ قمريّ يكسوك ، حرف شمسيّ يعرّيك ، حرفٌ ساكنٌ يقتلعك ، حرف ليّنٌ يغرسك ، – استعجلْ أيها النبات اهدأ وامددْ جذرك الآخر / العصر تَشنّنَ جلده وبَدّنَ – الأفقُ طحلبَ وشوّكَ الماء .

وقالت أشباحه : أيها الفشل ، يا جسده الآخر ، وحدك عرفته ، قلتَ في

أحشائه مشاتِلُ وآلاتٌ لنفي ما يقبل ونفي ما ينفي . وقلتَ للأشياء البسيه وقلت له البسْني ،— الآنَ ، تستطيعُ أن تبدأ .

وقالت أشباحه : تبلّلي بعطر الأشياء واغمريه يا أعشابَ اللغة ، — يبتكر أعضاءه / أعداءه . يدخل في شفافية العصب : الجرح — الفشل / الفشل — الجرح ، يقرأ تاريخ التراب ، ويتوّج الشيء ملكاً على رموزه ،—
وأنتِ انقصفي يا أعمدة الذاكرة ، وأنت انطفىء يا جمر الماضي / يفرّغ جسده المزدحمَ بالأسماء ويمنحه لجسد لا اسم له ، ويحبّ هذا الجسد الذي لا اسم له ، — انقصفي يا أعمدة الذاكرة ، تقدم بين يديه وشفتيه أيها العالم ، غضّاً ينتظر أسماءه ، عارياً يتقمّص أشكاله .

وقالت أشباحه : افترسته أحواله ،— تستأصله فأسه ، تمزّقه يداه . من أنقاضه ارتفعت أسوارٌ وعلت مقاصيره . انقسم ظلّه اثنين يدعيان حبّه — واحدٌ يؤثر جثته ، واحدٌ يفضّل صمتاً يشبهها . وانتشرت جثته أثيراً ، تتدلّى منها رؤوس وأفخاذ ، موائد وأسرّة . وانتشرت جثته مرآةً لها شَتاتُ المدى ، وأخذ كل شيء يتراءى فيها :
أين العصفور الذي يطير بأجنحةٍ من الوحل ؟
أين الصّرصار الذي يتقمّص وجه الملاك ؟

وقالت أشباحه : اصهرْه أيها الشقاء ليستنزل وابلَ الوقت . ضجرت أعضاؤه من أسمائها ، من النطق والصمت ، من السكون والحركة ، — ضجرت أعضاؤه منه ، تسبقه ويتبعها / اصهره أيها الشقاء ليعرف هل هو هو أم غيره ؟

وقالت أشباحه : لنَمضِ ، أمامنا الجسدُ يَترَمْرَمُ سرّاً سراً : العفَنُ هو ، كذلك ، القلب . العفن هو ، كذلك ، الطفولة . العفن هو ، كذلك ، الحب . ولنقتنعْ : الحب أن تشك أيضاً في الحب . الحياة أن تزخرفَ لكَ العين أنك الوحل ، أن تتّسخَ ويكون الوسخ هو أيضاً من ولائمكَ

وأعراسك. ولنقتنع: الحياة أن تتماوت، أن تكون منذ البدء الميّت — الحي، الحي — الميت.

وقالت أشباحه: باسم جسدك الميت — الحي، الحي — الميت، اخرجْ من الحبالِ مزّقِ الخَيْشَ الذي يغطيك، لستَ في الطَرَف لست في الوسط لستَ الحكيمَ لستَ الطائش لا يدَك لا رأسكَ أنتَ السقوط/ النهوض، اللحظة التي تتنفسها وتتكرّر، كلمةٌ لا كلمة شيءٌ لا شيء/ غيبٌ تغيّب وادخل في أعراس المحو والصّعْق اتجهْ أرّخْ — لا الأمرُ أمرٌ لا النهي نهيٌ، انسلْ دمكَ خيطاً اتبعْه اعنفْ/ تحنّن، اخترق بلا اتجاهٍ بلا طريقةٍ، ارتطاماً قفزاً، لا تستبقِ — اخترقْ تسلّطن، كن المكانَ الذي لا مكانَ فيه لا مكان له والوقت الذي يغلب الوقت/ كن الشهوة الشهوةَ الشهوةَ وابرأِ الجسد وسمّه النبيّ والنّاطق.

٢

باسم جسدي الميّت — الحي، الحي — الميت، ليس لجسدي شكل. لجسدي أشكالٌ بعدد مسامّه. ما يضيئني يعتّمني، ما يعتمني يضيئني. الثنية ظلٌّ/ سطوعٌ، أبترد هنا أتدفأ هناكَ، —

تتقاطع أعضاؤنا خطوطَ مدٍّ وجزْرٍ، ونغرق تحت جلدينا ونطفو. ننكمش نتفتّح نخلع شكلينا/ نتبادل شكلينا نعمّم نخصّص نفصّل نجمل نتكاثر — لا الجسد واحدٌ، لا الجسدان اثنانِ، وأنا لا أنا وأنتِ لا أنتِ، ونصحّح لفظنا ولساننا ونبتكر ألفاظاً لها حجوم اللسان والشفتين والحنك وسقف الحنك وأوائل الحنجرة، ويدخل جسدانا في سديم دَغْلٍ وأعراس — ينهدمان/ ينبنيان في لجة احتفالٍ بلا شكل: استديري أستطلْ، استطيلي أتدوّر، اجمحي أستسلم، استسلمي أجمح — وها هو الوجود يعود إلى بدئه — بياضاً، والسرة ليل والعين ليل والغطاء ليلٌ، ليلٌ ينزلق

بطيئاً سريعاً نحو ما سمّيناه الحياة وكان فاتحة الموت .

باسم جسدي الميت — الحي ، الحي — الميت

ارتفع السرو بين الاسم والوجه ، وعادت اللغة الى بيتها الأول . لا الجسَدُ يتشبّحُ ، لا الرأس كرةٌ تزدوج وها هو الكون يخترق جسدي بعينيه الشهيّتين وجسده الريّح . كان الحب قبراً دخلت اليه وخرجت . كان القبر نزهةً لراحة الأوردة . ومات النحو والصرف وُحشِرا بين يدي أول قصيدة كتبتها وآخر قصيدة. وأخذ الحشر يحكم ويفصل، يبرّىء ويُدين،—

السواد فسحة البياض ، البياض لطخة البياض
لكي يأتيَ الليل ، يشرد النهار خارج النهار
لكي يأتيَ النهار ، يشرد الليل خارج الليل
لكي تحتفظ الأرض بذكرى العشب ، تتغطّى بالقشّ .

باسم جسدي الحي — الميّت / الميت — الحي

للجسد أن يفصل بين جسدي وجسدي . له أن يمتقل عضواً بعضو ، ويحارب خليةً بخلية . له أن يزرع دمي ويحصده ، — يترك جَدثاً هنا وجنيناً هناك ،

وللجسد أن يكون جسدي ضدّ جسدي .

٣

لا للغَسق أهيّء بل للشفق — أمحو جسدي / أكتشف جسدي

خلاياي ازدوجت وامتلأت أكثر من البحر . أنزلق على مُديَةِ جرفٍ مجهول ، تنزلق لغتي على مُديَةِ الهاوية ، وبين نشوة الدّوار وشَفَا

هلاكٍ غير مرئيٍّ ، أتدلّى ، —

لا تقريبـــاً
بـــين
في
ربمـــا أبـــداً

والنفي ظرفٌ والظرف خبرٌ / شهابٌ يجرُّ حروف الجسد وينطفىء .

جسدي أشياء تتناقض ، — يربط الكفن بقدم الشمس . يحوّل عيني الى خزفٍ يسمّيه الأحلام ويلهو بتلاوينه . الأخضر نار زرقاء والازرق يسودّ / يسأل الزهرة هل أنتِ الجرح ، يسأل الجرح هل أنت الشفق ؟ يقول لفراشـــةٍ بلون وجهيَ اكتبيني على جناحيكِ واحترقي /

هكـــذا أنحدر في إنشاءات الذكورة والانوثة ،
يعارضني عظم العجز وتجفل منّي الادوات والمباني ، —

خرجت الفَقرةُ عن
عمودها وطاش حزام الحوض . تتداخـــل أعصاب الفقرات وأقراصها في خواتم قفصٍ آخر ، — للذاكرة ستارٌ يغمرني للحركة رموز تمحو الذاكرة ، —
عرّوا أنحائيَ من أسفل ، غطّوا أنحائيَ من أعلى ،
جسدي خطٌّ وغضوني تعابير . أكثر فصاحةً أن
أكتسيَ تأشيراتٍ وتراقيم . أكثر عمقاً أن تتحوّل
أطرافي الى حواشيَ وهوامش . أكثر شفيافيـــةً
أن يكون الزمن زهرة تذبل (أو تتفتّح) ووجهي
الآنية .

لا للغَسَق أهيء بل للشفق /

تتأرجح البشرةُ أنخرط في سِلْك الأغوار . أتمحور ، أهوي ، أختلط

باللجة وأسترسل الى أهوالي ، —

الجرح دلتـــا والبلسم ألف ، والجسد
حروف بلا نقاط .

أية هاوية تتّسع لأعضائي ؟ ليس للمكان قصبةٌ لأتوكأ ، ليس في مُناخه غيوم لأتوسّم المطر . وها أسمــع في جسدي جذوعاً تنبتر وأشلاء تتطاير / وها أنسكب في شظاياي وأسترخي .

أيها الحبّ — الرأسُ الذي يشجّه الجسد عِرقاً عِرقاً
أيها الحب ، يا أرومة الغبار ، اتّســعْ — كن الهباءَ والشمسَ ، وأثبتِ العبار بالغبار .

لا للغسق أهيء بل للشفق / أمحو الجسد — أكتشف الجسد ، —

قال الجسد إنه بركانٌ ، وها هي الحِمَمُ تتكتّب وتهجم ، وها هو يمارس انفجاراته . قال الجسد انــه سرَطانٌ وسكن في المدارات ، في نشوة الجذب والنبذ . قال الجسد إنــه أرضٌ استصلح مستنقعاتها ومهّد النتوءات ، وثمة انخساف ، وثمــة انزلاق جبالٍ وأودية ، وثمة انهدامات ، والبصر يرى ولا يرى . قال الجسد انــه داء العصر واستَشْرى ونسي هل جاء من داخلٍ أومن خارج ، وها هـــو النبض يخرق عادة الشرايين .

تَمَرْحَلْ ايها الجسد من الآن الى الموت ، — لا تكن شرنقةً لا تكن فراشة ، لكن يلزمك ان تتبهرَج ، يلزمك ان تنام / ها هو سريركَ امتثلْ واخدع أحشاءك ، تحامَقْ والهث ، اهدر وتطوّح ، انجذب إلى حومة العمق ، حومة العلوّ ، انحدرْ صعّد أوغـــل ، تضايق — كن الوكْــر ، انبهرْ تَلَــوْلبْ ، تقمّص أفراس الصحراء وانزف المسافات ، تقمّص الشرنقـــة واستبشرْ ، تقمّص الفراشة وتهلّل ، ترنّح انقذفِ انحرفْ لكن لا تخطىء

اللهب ، يلزمك ان تنامَ وها هو سريرك .

٤

رقعة من تاريخ سري للموت ← تمدّد ايها البخار يا دمي
ورافق استطالاتي – ثمة أصدافٌ تجاور أول الزمن تقول إنها استطالاتي .
ثمة أمواجٌ تقبل من شواطىء غير مرئية تقول إنها استطالاتي . ثمة صلصالٌ
غيَّر اسمه ،حرفٌ خرج من صوته ،أفقٌ على شفا الأفق تقول إنها استطالاتي.
وبين العصب والعصب صحارى تقول إنها استطالاتي .

٥

رقعة من دفتر أخبار ← وكان الجسد جديداً وأخبرنا ،–

َغرَضي ان أسمّي الحمّى ذاكرة الجسد .
َغرضي أن أُمَنْهِجَ الحلم وأتحدث مع حرائق الداخل . غرضي ان أعارض
الموج لأحسن تمويه الشواطىء ، وأبدأ دائماً سقوطاً في زهو العافية .
وكان الجسد جديداً وأخبرنا ، –

الماء ضيّقٌ على عطشي وأنا ضيّقــــة على
أنا . لي آلاف الألسنة وليس لي إلا كلمة واحـــدة . لي من الموت أنواع لا
تُحصى وليس لي إلا قبرٌ واحد .

٦

رقعة من تاريخ سرّي للموت ← امنحيني يا زهرة الآلام
الزرقاء احتمالاتٍ اخرى. كوني كالأمومة زهرةً بآلاف الأسدية والمدقات،
الكؤوس والتويجات. امنحيني ، اذكري وجهي، – كنت تنحنين عليـــه
كلما جمعنا ماءٌ او هواء لنقرأ الموت / تمتزج رائحتانا وتنمو أطرافنـــا توائم
توائم . اقول لـــكِ : تموتين مأخوذة بالماء . تقولين لي : تموت مأخوذاً

بالشمس . لكن ، لحظةَ تذبلين بين عينيَّ ، يفصلنا لَهبٌ لَهبٌ لَهبٌ لَهبٌ ومتاهاتُ الاحد السبت الجمعة الخميس / لكن ، باطلٌ زمنٌ شفـــقيٌّ — اصل فيكِ الشهوةَ بطعم التراب والفرح بنكهة الموتِ . وها هو جسدي — موشوماً ببقع الحسرة يزحف بين كلماتي / تتكاثف ادغال الارق وتعـــلو امامي الجبال . الشجر ينام ولكل حصاة أذنان تُصغيان إليَّ ، —

توهمتُ أنَّ اليدَ يدٌ وأنَّ الوجه هو الوجه ،
وكان هذا تعاطفاً مع الرمل .

٧

رقعة من شمس البهلول ← الجسد يتذكر الحب ينسى .
الحب ان نذهب الجسد ان نجيء. الحب ان نستوهم الجسد ان نتبلبل ، —

الحب — هذا الهزل الكوني ، من اجل ان يظل الابد مشقوقاً ، من اجـــل ان نلحمَ اللسان بالوَهْوَهة ،

ونُهَسْهِسَ الشكَّ .

رقعة ثانية ← الحب ملكٌ على السلب . طفلٌ يظل في حالة الولادة ، ويظل جسمه في تغضّنٍ وتكرمش . الحب زيٌّ — كلــــما كثر المحبّون قلّ الحب — سريرٌ تعمره حشراتٌ إلهيّة تنفث الهذيان الكوني ، حيث يشتبك فخذ القمر وفخذ الفأر ، يتعانق فكّ الشمس ولسان الحرذون. الحب فمٌ مُحرّف عن موضعه . لا تطلب الغبطة في الحب ، لكن لا تطلبها في البغض . اطلبها في رذاذٍ لا ينقطع من غيمةٍ تسبح في فضاء بحثٍ يسبــح في فضاء تخيّلٍ لا اسم لها لا اسم له ...

رقعة ثالثة ← منذ اخـــذت السماء تطعم الارض ، انشطر وجه هذه التاعسة نصفين : نصفاً للخطأ ونصفاً للندم / قبل الأوان الخطأ — بعد الأوانِ الندم

والإنسان بينهما مَبْغى .

IV

أعطِ للأرض ان ترقدَ في راحتيكَ وأيقظْ قصّابين ، —

ليست النافذة حلماً ليست العتبـــةُ امرأة ،
لكن ينهض منها ضوءٌ يوقظ قدميه ويداعب
جبينه الذي سمّاه عليّاً /

أنهضُ ، أندسُّ بين شتـلاتِ التبـغ ، ارسم
قمري على اوراقها واصغي لاصواتٍ ليست مني ،
لكنها لي . حينذاك ارى الى الهواء يخرج من
الشجر حاملاً قواربَ تتأرجح وتهوي . وحين
تتعب ريشة الليل ، ويشرب الفجر حليبــه ،
تدخل الشمس والبيت في فراشٍ واحــد /
افهمني ايها البيت المليء بأجنحة السنونو ،
واقبل قسمة الريح ، —

رجلٌ وامرأة يقتسمان الحزن . حزن يفصل بين الهــدب والهدب . لكن في الاغصان التي لا تتسع حتى للظل ، يفتح الدروب رجلٌ عرف بعد ان مات انه صديقه الاول .

٢

رقعة من دفتر اخبار ← الجمعــــة ، — ينتهي باكراً من العمل . يسير بين اشجار الزيتون خفيفاً يتكىء على ظلالها . حول كتفيـه

اشباح إخوته ، وبين ذراعيه تلغط اصواتهم . لم يَنحنِ إلا ليحتضنَ ما لا ينحني . لذلك لم يغفر له طَرْخانُ السلطان.لذلك لم تقتنع به القرية إلا بعد ان مات .

٣

بعد ان مات ، أحصيت اشجار القرية والامكنة التي كان يأنس إليها . عرفتُ اشجاراً ما تزال تصغي إلى زفيره . عرفت امكنةً تسقف الزمن بشراراتٍ خضراء سمّاها . وها هو : يضع صلواته بين راحتيه ويمشي كأنه هُدْبُ الافق . العشب رفيق خطواته ، ولا يحيط به غير القشّ . وحين يواكب الشمس وهي تطفىء موقدها ، عائداً الى البيت ، يبدو شراعاً خرجَ من اللجة ولا مرفأ له . السماء شطآنه وامواجه . من الافق يخرج إلى الافق . ليس لطريقه فضاء ، وليس له ان يطبق جناحيه .

كان لي معه ان اكتب طفولة الريح ان اقرأ شيخوخة الحجر . كان لي ان ارسم الزّمنَ بأهدابٍ تتدلى منها ايامي اجراساً اجراساً . اضحك مع نهـــار لم يأتِ ، واعقد احلافاً مع تاريخ آخر ـ

إنه البرق يقرع البابَ الضيّق ــ يدخل وتدخل معـه ابوابٌ لا تحصى . السّوادُ يبيضّ ، يتزوّج الحياة لوناً لوناً ، والماء جنينه الكريم ـ

قلت الماء وأقصد الشمس .
إنه البرق . شِعرٌ يتجه نحو ما لا يُعرَف ، والطريق رعدٌ تحت عباءته / افهمني ايها البيت المليىء بالمطر ـ أنتفض جمرةً تكاد ان تنطفىء ، لكن تحت خيوطكَ العالية ارفع الحلم سقفاً والتجىء .

٤

رقعة من دفتر اخبار ← لابي يوسف المختار وجهُ زيتونة ، وللدركيّ قلبُ عوسجة . وبكى يوسف مرّةً حين كاد النهر ان يغلب عليّاً

ويأخذه السّيل إلى نهاياته . لم يكن لوجه أمّه أن يوقف المطر . لم يكن لصوتها ان يروّضَ الرّعد .

٥

عالياً ، يهاجر الحزن . تائهاً ، ينهض الفجر وينشر مصابيحه / تساقطْ ايها الثمر وايبسْ ايها الزّرع . السنونوّة قفصٌ والحساسين أول الشبكة . وها هو التّعب يجلسُ على العتَبة ، ويتقوّس . عكّازٌ بين قدميه ، سَدٌّ بين عينيه . يتحدّث ، وترسو تجاعيدُه في بئر كلماته . صوته الوَترُ يوقّع المكان ، شرودُه الجمرُ يُنضج المسافة . وتنزف يــداه إشاراتٍ وتنزف الإشارات الملحَ وما يشبه نشوة الموج ، — وها هو القمر ، يتدحرج مقطوعَ الأطراف ، والنساء نجومٌ يجلسن باسمه شموعاً تترنّــح وتخبو . وليس بين الثياب والبَشَرةِ غير شَفْرةِ الجنس .

٦

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة قصّابين ، —

نتعلّم كيف تُسجن السماء في كتابٍ وتُصنع من الكلام أقفاصٌ وسلاسل . نتعلم كيف نهجر العلم ونهرب ، يدفعنا بياض الورق ، تحرسنا بقع الحبر / رأينا محابرَ تحمل رؤوس الجبال ، رأينا أياماً تتدثّر بالنخيل وتمشي بأرجل البَقْل . وبــين الخطْميّ والخرْدلِ يعلو لغَطٌ حول هرب امرأة او قتل عصفور . وفجأةً يجيىء المطر في شهقاتٍ تضرب النوافذ ، وتتحوّل البيوت الى تلالٍ تعوم . وتكون للغيوم أسنان وللقمر أظافر . وتتناثر من دفاتر النّبات حروفٌ ترقمُ نبضَ الريح. لكن ماذا تتذكر الحروف ، ماذا تحفظ الريح ؟

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الطفولة ،—

مَن الطفل الذي يرشق السماء بالحصى ؟ مَن الطفل

الذي يصطاد الأفق بشبكة الدمع ؟ سارِرْنا أيها البرق لنمزجَ أعضاءنا بالعشب / وأنتَ أيها الشيخ الفاتح صدره علوّاً يسع الجبال علّمنا : ماذا تقول للفضاء حين تهجره العصافير ؟ للحقول حين تخلع أشياءها من الأقحوان والشقائق ، وتأتزر بالفطر والشّوك ؟ /

ثمّة رغيفٌ بقامة جمجمة ، وجوهٌ أكثر انطفاءً من الرّماد . تفجّرْ أيها السّدُ المسمّى تاريخاً . تفجّر أيضاً وأيضاً . تكاد النسور أن تترك عادة الأوج . تكاد الغيوم ان تترك عادة المطر .

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة **قصّابين** /

قصّابين مُرهقة تجلس وتشمّ رائحة قدميها . وبين آذار والفأس تضطجع احلامها : انها ساعة اللقاء بين الزّرْع والحصاد ، بين شطيرة الحلم وصحن الأيام ، — شمعةً شمعةً تشتعل الجبالُ ، جرَساً جرَساً تستيقظ السّهول . إنها ساعة الدخول في فَرْو التّعب حيث يسير الهواء على قوائم أربع ويكون للزمن وجه الصّلصال .

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة السّفر /

ليكن للقدمين شكلُ الأفلاك ، للذراعين شكلُ الفصول ، واتركوا لأمواج الدم ان تتدفّع وتتلاطم . الأرض تفكُّ خلاخيلها وتستسلم ، وها هو القمر يتصل بجذوره في الجسد ، ويكون للجسد المدُّ والجزر /

هكذا خرجنا : الجدران تلتفّ بسراويل الوعد ، والسّقف يرتّل الرحيل . وقلنا ايها القمر المربّع المستطيل المثلث ها هو الفلكُ يقرن وجهه بوجوهنا وها نحن نتهجّى دوائر الأثير . وبينما ترقد المرارات وترقد الجداول ويرقد الخنشار وجار النهر ويرقد الخشخاش وموجه ،يتصاعد عطر خطواتنا هبوباً هبوباً،وها هي **قصّابين** تأخذ طَلْعة المدّ وتمتلك جذع الموج .

٧

لم تكن الأرض جسداً ، كانت جرحاً – كيف يمكن السّفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الإقامة ؟ أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين والسؤال يصير وطناً /
اخرج ايها الطفل إلى الوطن ،–

رقعة من دفتر أخبار ← مرةً وُلد له تاريخٌ في خيمة بشكل الذاكرة . كان وجهاً بحجم السّراب ، كان سراباً كالوجه . وفي مؤخرة كل نهار يتكىء مع طيفٍ تزوّجه ولم يعرف أنه الصحراء . وليس للبحر سلطانٌ عليه ، وليس للشمس حوله إلا الدمع .

اخرج ايها الطفل الى الوطن ،–

يخرج شقيقاً للماء والصّخر ، للزّرع والصيد / للشمس نبرة امرأةٍ تهجر بيتها ، وللسماء هيئة الجوع . اكتأب وتــأوّه ، اكفهرّ وبكى . وفوجىء بالغيم يكتئب ويتأوّه ، يكفهرّ ويبكي . وحين أحسّ بالتراب الذي أوْحل يمتدّ امامه بساطاً من زَغب لم يألفه ، ابتسمَ وخلع حذاءه ليكون أكثر التصاقاً بطينته الاولى .

جَبلٌ يتقدم في خطواته ولا أثرَ له . سهلٌ ينحدر معه ولا تخومَ له . يثبّته الرعب وينزل عليه جمر الدهشة سلاماً وبرداً . يرمّم أسماءه ويؤالف بينها وبين صَرْصرٍ تنشطر من **الجبل الأقرع**، يتنشّق فيها رائحة **اللاذقية وانطاكية** ، ويدخل معها في لألآءِ المسافات ،–

مرئيّاً / غير مرئيّ ، يصعد من فوهة الغروب ويحاكم الشّفق . وها هو الظلام يَرْهل وتنفتق خواصره /

ترافقه الاجنحة : لم يُخلَق الفضاء ،
ترافقه الشواطىء : ليس في البحار ما يروي .

ولم يطلب مشورةً ، ولم يسأل نجماً . وأخذ رتاج العالم يُصلصِل
أمامه ويَنأى .

٨

لا للغسق نهيّىء بل للشفق / نمحو بيوتنا – نكتشف بيوتنا

تخرج من بيوتنا بيوتٌ تتربّع حول المدفأة .
تُهمهم ونصغي . تخرج من الجدران حكايات بشفاهٍ ترتعش دَهشاً وسحراً .
ولها طلاسِم وعليها وَشْم . وحولها أمارات وحشةٍ وانهاكٍ فيما لا ندري .
تتوقّد المدفأة – يتوقّد وجه الحكايات . بينها خيط يربط الوقت
بأشباحه وأشباحه بأعضائنا . وفي الجدران سكينة تلتصق بالجمر وتهوّم
لهباً ودخاناً ، –

والآن جاءت الهينمة :

رقعة من شمس البهلول ← « ... ركضتُ في منعطفٍ.
خططت بيدي خطاً جلست فيه أتمم كلمات تعلّمتها في طفولتي . غشيتْني
سحاباتٌ سودٌ حجبت عني ما حولي وسمعت فيها أصواتاً ورأيت عظاماً
تتناثر وتبكي . وسمعت شجرةً تقول : هذه ليلة الجنّ ، هذه ليلة
الوسوسة ... »

٩

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الجسد /

قصّابين حولنا أصدافٌ تتذكر أجسادَها
والحقولُ وَسائد الذكرى . كان علينا أن نطفىء ، كل عشيّة ، شموع
الزيتون ، ان نغسل ، كل صباحٍ ، أهداب الحبَق . كان علينا ان نعاشر أوراق

الشجر قبل ان يفوت الأوانُ وتصبح الورقة جناحاً ›–

كتبنا على جـذوع الشجر ، لكن الشجر لم يقرأ
كتابتنا . رقدنا على العشب ، لكنّ زغبَ العشب لم يأنسْ إلينا . وكان
الوَلَهُ يهجم علينا بجمره ، وأيامنا قشٌّ رطب . ونسأل وتسقط أسئلتنا في
جرارٍ تتكسر ، ويبدو الأفق طفلاً أغمض الى الأبد أهدابه . وفي لحظات
الحنين والحسرة ، نلهجُ بأحوالنا ونقول : نتمـدّد على الأرض ونحفر في
جسدها سُرّةً صديقةً › –

والآن جاءت الهيْنمة :

رقعة من شمس البهلول ← « ... بئرٌ – أقتربُ لأشرب.
طلعت امرأةٌ وقالت بلهجةٍ آمرة : تزوّجـني .
تزوّجتُها ، وكانت خضراء . بعد هنيهـةٍ ، قالت :
سـأعود حيث تركت نفسي... » /
أدخـل في أبعادٍ ترشح
من شقوقها البخارات ، حيث تُطبخ الحجارة، وتكون
منها الأمواج المختومة ، وفلك الرّياح والمصابيـح ،
وتكون الكيمياء والحكمة /

أتحوّل الى طبيعةٍ ثانيـة ،
وتنزلق بـين فخذيَ النّباتات . كل حجرٍ حارسٌ
يسهر معي . كل شجرةٍ مظلّةٌ تتشبّه بالجسد ...

١٠

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الجسد /

في الجسد وحلٌ لوحله طينة الورد . في الجسـد ذلٌّ
لذلـّه نكهة التألـّه ، – هكذا بدأتُ من أظافرِ القدمينِ / يومَ حككتُ
بها جِلدةَ الأرض بين هواء **دمشق** وشجر **قصّابين** ، ازيّنَ النّبات وفكتّ

الأرض أزرارها ، هطل ماءُ / لا – أخذتْ غصنَ زيتـــونٍ ورسمتْ على التراب دورة أحشائي .

وقفت السماء جانباً وابتـــدأ هديرٌ كأنه بدء التكوين . ازدوج كل شيءٍ واشتعلت أعماقي هجرةً وتقاسمتنيَ الأقاصي ،–

تحت شجرةٍ بشكل الذراعين وأفـــقٍ باستدارة السرّ ارتسمت أوائل ممرّاتي . خطوةٌ تعوم خطوةٌ تتأصّل ، والجسد يعطش ويتغضّن ، وليس للفجر غير قمصانٍ تثقبها قرون الماعز . وأخذ جسدي يفيض والطّرق لا تتسع . أخطو كمن يصل جمرةً بجمرةٍ أو هاويةً بهاوية . وترتطم أطرافي بسماءٍ تصمت كالهرم وتجثو ، وفي ركبتيّ تتكدّس الجبال والسهول .

وقلت من أين لأحشائي هذه الوسوسة ، من أين لقدميّ هـــذا السّمع ؟ وقلت أنا الشاســـع وليس في الفضاء ما يملأ عينيّ . وقلت تدحرجْ أيها الشّبح – أيّنا الشّراع أيّنا الرّيح ، استَمْسكِ ، استصرخِ المدّ المدّ المدّ ، استسلمْ ، كن الغرَق وخذني /

والآن جاءت الهيْنمة :

١١

رقعة من دفتر اخبار ← « ... عرفت الأنثى نفسهـــا / عرف الذكر نفسه . يجتمعان بشهوة اللحم والعظم لإيداع الماء في بيته . ثم يندفع الماء ، ويكون له سمعٌ يتـــلىء بتعويجات الصّوت ، وأظافر تهدي إلى مواضع الحكّ . وتكون لهرئةٌ – مروحةٌ لحرارة القلب ، وعظامٌ كالأوتادِ لجرّ الحركة . وتكون لهرقبةٌ كبرجٍ من الخرَز ، ليطول ذكر الحكة ... »

١٢

رقعة من شمس البهلول ← « ... يكلّمني كرسيٌّ ليس

بيني وبينه ترجمان. عند الكرسيّ حوضٌ وعند الحوض ميزان. حول الميزان بقرةٌ كالغمامة والكتب تتطاير. هنا ينبت الناس كما ينبت الحبّ في السّيل. يخرجون كأنهم اللؤلؤ وفي رقابهم عقودٌ وخواتيم. إذا اشتهى الانسان طائراً يسقط بين يديه مشوياً، وبعد ان يشبع تتجمّع عظام الطائر ويذهب ليرعى.. هنا اشجار تخرج الثياب من أوراقها وبراعمها، وهي ثياب لا تبلى. وسحائبُ لا يسألها الإنسان شيئاً إلا أمطرته. بعضهم يقول لها: أمطرينا نساءً، فتمطر. ويدخل الرّجل في المرأة دَحْماً دَحْماً، فإذا قام عنها رجعت مطهّرة بكراً. وعنقود العنب هنا لا ينتهي، طويل بقدر مسيرة شهر للغراب او أكثر. وثمة ظِلٌّ يقال له المدودُ يسير الإنسان تحته مئة عام او أكثر /

فجأةً، ظهر في الجهة الثانية — هناك، عنقٌ من النار يتكلّم. كان رجلٌ وامرأة يتجهان نحوه. وسمعت النار تزفر، ورأيتها تنقبض وتشهق. كان قعرُها سبعين خريفاً. وقيل هذه نارٌ ضربت بالبحر مرتين، ولولا ذلك لم تكن فيها منفعة لأحد.

وسمعت من يقول خلّص اللبنَ من الماء. ثم غاب الصوت كأنه يسدّ ثقباً في جُرمِ الكون. ورأيت رجلا يتكلم، ثم سكتَ بغتةً. وحين سكتت شفتاه، تكلم فخذه وزنده. ورأيت شخصاً يُطرح في عينٍ من النار يقال لها غُسّاق، ثم يُخرَجُ وقد سقط جلده ولحمه، ورأيته يمشي وهو يجرهما كما تجرّ المرأة ثوبها.

ورأيت سحابةً تنادي أهلها: ماذا تطلبون؟ فيقولون: ماءً، ماءً. لكن السحابة تمطرهم سلاسلَ وجمراً. وقيل إن لهؤلاء طعاماً لا يدخل البطن، ولا يعود إلى الفم: يبقى بين الحلقوم والمعدة.

ورأيت سجناً يقال له موسى وقيل بولس وقيل مصطفى.

وفيه حياتٌ كالأودية ، وعقارب كالقِلاع ، وأشخاص يبكون
فتسيل عيونهم جداولَ رأيت مراكب تجري فيها ... »

١٣

أستعير / أبتكر حكاياتٍ أجرح كواحلها وأتابع خيط الدم ، – يصلني الخيط بطفولةٍ تصل أجفانيَ بالغسق . آنذاك أنظر الى الزمن يتحطّم بين يديّ وتنهض من الحطام أزمنة ثانية . وألتفت ورائي :

أنصابٌ وتماثيل تحمل حروفاً أ و ر ف ي و س ، أ د و ن ي س ، أتحقّق أنها نظائري وأسمائي من الكيمياء والشرق ، من تواريخ كتبت وتواريخ لم تكتب . وأكتشف أصواتيَ التي تستسرّ خارج الابجدية ، وأكتشف أنيَ رملٌ يغصّ بالماء ، وأنيَ المسافة ولا أعرف أن أمشي،–

عالياً عالياً ترتسم أنحائي . اسمعني أيها الصوت الذي يقرع أطرافي ولا أسمعه . متْ أيها الماء الذي كان يحييني . وأنتِ أيتها النار المسرعة أبطئي أبطئي . أنا الطريق والعابر ، المرأى والرائي ، ولست أحظى بنفسي .

وأنتَ (أقصد وقتيَ الأول) تتجه في بُرَحائكَ وتحلمُ ، دائماً تحلم :
الأرضُ كلها شِقّ ،
الوقت بين أرومة الجسد وفوهة الفعل ،
المكان بين صخرةٍ تسكر وموجٍ يهيّئ الساعة ،

وأنتَ بنفسجٌ تتدرّج بين زُرقة الموتِ وزُرقة قصّابين ، – تحلم ، دائماً تحلم :
سرتَ في رائحة الورد وحاولتَ أن تلمسَ الرائحة ،
ودرت في دوّاماتِ العين الثالثة – غلوميّةِ القمر ،
توحشيّة اليمامة ،
وصنعتَ من ورق التبغ سجّادةً ،حيث يتكوّم
الليل ويسهر على المصطبة / ونمتَ بين نهدين –

وردةٍ ذبلت ، ووردةٍ تكاد أن تذبل .

وأنتَ (أقصد وقتي الأول) تتجه في برحائك ، وتحلم دائماً تحلم :
رسمتَ حالاتٍ كان الفضاء فيها بلّوراً وكانت قصّاباً بين تتبلّرُ شحوباً ويخرج من شحوبها وَهجُ كاء الينابيع . صنعتَ مراكبَ سرّحتَها في بخار السهول . وكان للمدى هدأة المرافىء وللهواء قوادمُ النورس .

١٤

لا للغسق نهيّىء بل للشفق /

من جديدٍ ، اجبل يديكَ أيها الضوء وامزجها بيديّ ، — نزرعُ قصباً وَسرْواً ونجري أنهاراً . من جديدٍ عدْ للجسد الذي كنته ، ايها الرحيق غيرُ المرئيّ ، لأعودَ الى المرئيّ الذي كنتُه ، ونقول : تقدمي أيتها الأفخاذ النحيلة ها هي السنابل تتقدم . ونقول : أيتها السواعد المتغضّنة أيتها التجاعيد أنتِ من يصنع الأرض .

لا للغسق نهيّىء بل للشفق / نمحو وجوهَنا — نكتشف وجوهنا ،

نستجلي شفقاً يغسل الشمس ونعلن : لستَ حيث أنتَ ، بل حيث لا أنت . لا في النوم ، بل في الأرق . أَنِم النـومَ أرّق الأرَق . ما لستَ يدمّر ما أنت . دَمّرْ ما أنتَ لتبنيَ من أنت . وابدأ : كنِ النردَ وكن ضربة النرد .

— من أنت ؟
— أمحو وجهي أكتشف وجهي : شخص حمله الحجر يريد أن يحمل البحر .
— ...
— فقرٌ لبسه الغبارُ يحلم أن يلبسه البحر .
— ...

– جسدٌ تقمّص الشظايا يتجه إلى أن يتقمّص الموج /

ينشطر فيه العالم يَلتحم ،
يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت ولما لا وقت له،
يجوْهر العارض ويغسل الماء .

١٥

«...رُسِم بالأمر الشريف ان يستقرّ فلانٌ طَرْخاناً » / كيف نغسلك يا أرض الخدمة السلطانية والطَّرْخانيّات ؟ تبثّر وجهكِ وامتلأ قروحاً وتفاطير . تشألَلْتِ ودخلتِ في رَسيس قرحةٍ تسعى /

نمحوكِ – نكتشفكِ أيتها الأرض المُجهضَة يا حديقة الموت / دمشق بغداد القاهرة مكة / نختتم ونقصد أن نفتتح ، نكثّر ونعني الوحدة / نمحوكِ – نكتشفكِ لا للغسق هيأنا بل للشفق / الجوعُ تطلع من الرَّبض ، – تمزج السّعال بالجنة والخبزَ بهالة الملائكة ، ونعرف أنها جوعنا : توحّد بين اليد والوقتِ وتقود الطوفان ، –

تفتح عريَ الشمس ،
تدخل بين خيوطها . تجمع الخيط والخيط وتنسج الفضاء . فجرُها الكلام يتبلّلُ بالضوء . وجهها الحدّ يقطع الليل . إنها الشروعُ لا الذاكرة . من خطواتها تصنع القوس . من طريقها تنسل السهم . تشكّل : تسمّي ، وها هو المدى يأخذ أشكاله والأشياء تتسمّى /

. وفي هديلٍ يتصاعد من حنجرة الشفق ، تطوف وتنفث بخار التعب ، حيث الخاصرة بركانٌ والبركان رَحِمٌ يقذف الرّغبة / حيث يتربّى الزّمن نطفةً نطفة ، –

نعرف أنها جوعنا ونقول : سلامٌ لكِ
أيتها السواعد التي تتنفّطُ وتمتلىء بنفّاخاتٍ تتعجّر وتتشقّق . ونقول :

أيتها السّواعد المتغضّنة أيتها التجاعيد أنتِ من يصنع الأرض .

لا للغسق نهيّىء بل للشفق / نمحو تاريخنا –نكتب تاريخنا / نجرّ شِباكَ الساعات ملأى بكلماتٍ كأنهنّ رؤوس أسلافنا. وثمة فضاءٌ يكرز بسحابٍ ضدّ الريح، بثلجٍ ضدّ المطر / إنه الوقت لِننسلخَ منغيومنا، إنه الوقت لِنُنْذِرَ الوقت.

نمحو تاريخنا / نكتشف تاريخنا ، – بيننا وبينه النار: أرّها أيها الغضَبُ أرّثْها، أثْقِبها ونَمّ ، ذَكّها ومَسّكها . نحن الزّمن أوْرَسَ ، نحــن الوَرْسُ جفّ وتفتّقت خرائطه . حطَبُ أحزاننا رطبٌ واللهبُ يميـــلُ إلى السّواد ، –

اقتربي يا أجناس الحَمْض ،
الصّموغ والكباريتِ ، الأدْهان والزّرانيخ . وأنتِ أيتهـــا الأحطاب ، وأنت يا حرّاقات الأشياء ، اقتربي واهبطي في أتون أشلائنا . ولْيتصاعد دخانكِ أشهبَ أسودَ أصفرَ أخضرَ أحمرَ – قوسَ قزحٍ من ألوان التنفس والاختناق . وليكن حزْننا الغَضا حيث يدافع الرّمادُ عن الجمر . وليكن حزننا وتراً يَسْمهرّ ، يندمج ويذهب انتفاخه . وليكـــن قوساً تترنم وتهزج ، ترجّع وتعزف ، تُعوِل وتزفر وتُعَجّج . وليكن حزننا دخانــاً بلون الذئب وليكن بلون دخان العرفَج الذي مسّه الماء ، –

نحنُ الزّمن أوْرَسَ ، نحن الوَرْسُ جفّ وتفتّقت خرائطه / نمحو تاريخنا، نكتب تاريخنا – لا للغسق نهيّىء بل للشفق ...

١٦

رقعة من شمس البهلول ← «... اسمه أبجد . خرج مرةً في ليلةٍ مظلمة / رأى الناس نوراً بين يديه . وقيل كان يحمل عصاً تضيىء له الطريق . وحين عاد إلى البيت نزل من قوس قزح كأنه ينزل على دَرَج . ثم وصف قدميه فقال : لم أمشِ بها إلى باب سلطان » /

اسمه أبجد / عرف بعد أن مات أنه صديقه الأول /
حين أخذه من يسمي نفسه ملاك الموت بكت عريشةٌ أمـــام البيت ،
ووضعت قصبّا بين خدّها على الأرض / اسمه أبجد ، وله قبرٌ تتجمع حوله ،
في آناء الليل أصواتٌ تهتف وتنوح . «كثيراً ما يسمعهنّ عابرٌ يظنّ أنهن
أصوات نســـاء ، َفيُفتتن ويميل ويشتهي ، فإذا اقترب سمع أشجـــاراً
وحجارة . »

رقعة ثانية ← ثمة رؤوسٌ كالقمصان ُتلبس وُتخلع ، والدّم
صورٌ وشاشات . أين أنت يا آدم ؟ هل النخل تفاحٌ ، هل الكتابة حيةٌ
تسعى ؟ وكيف أعطيتَ الحياة وأنت تقصد الموت ؟
للمـكانِ وجه حرباءٍ ،والفضاء َتلـفيق ...

١٧

لا للغسق نهيّىء بل للشفق / نحو تاريخنا ــ نكتشف تاريخنا ،

نفتح ذاكرة الدّم ، نَستضيف أزمنةً مرتهكةَ المفاصل ،
تتطرّح بين التمر والنفط / دمشق القاهرة بغداد مكة ــ الطريـــق ترفض
الطريق ، وأقدامنا لا تتبعنا /

نعرف هذه المقابر الأليفة ،هذه المشانق التي تتدلّى بعـــدد الأيام.
نعرف هذا الرصاص الذي يرضع الأمّ ليقتل الإبن . نعرف كيف يبـــدأ
وينتهي / اطرحوا هـــذه الشبّاك وانتظروا ــ يسقط فيها تاريخ حروفٍ
وأصوات / نروي ذلك عن ابن خلدون ونعتـــذر لابن عربيٍّ شاعر
الحروف ، ــ

لكن ، كنا نتمنطقُ بالشوارع،
نعتقـــلُ الأيامَ . لم تكن أرواد أرجواناً أو قمحاً . كانت رداءً ينسجه
الصدف ويخرّمه الموج . كانت الزّبدَ الذي يتحول غالباً الى رعد ، والرعدَ
الذي يبشّر غالباً بالفِطر . لكن ، كنا نتغذّى بالمطر ، ومن الشكّ والقلق

نستنبت الموجَ ونستدعي مجهولاً ما . نقول لأجسادنا : تطايري ، لستِ إلا خياماً ، ونحن الحنين إلى العَصف . ونتقحّم ،ونقول لأقدامنا : تدحرجي، الغبار ينحسر والبحر يتقدّم /
نتقدّم ،—

توّهمنا أطفالاً يلتحون ، شيوخاً يخرجون من اللحد إلى المهد . قلنا ثمّة ما يوحّد بين قدمٍ تغرّب وقدم تشرّق . وقلنا : ها هي الشمس تحضنُ بيوضها ، والتاريخ ينفجر حوضاً حوضاً . وحين كان الصخر حولنا يصمت في تيه كبريائه ، كنا نسمع الزّمنَ يجأرُ ويتمعّكُ بنحيبه .وقلنا هذيان العطش يقرأ الماء ، جنون الريح يكتب الشجر . وقلنا أيتها المناجل التي تحصد المسافات ، يا أقدامَنا المتعبة ، تشبّهي بالتراب والحجر وانتعلي أنين القصب .

١٨

لا للغسق نهيّىء بل للشفق / نمحو تاريخنا — نكتشف تاريخنا ،

نهضَ **القرمطيّ** وافترش الصحراءَ جسداً ، والجسد حَلبة . قال : ليست الارض هي التائهة ، بل ضبابة سموها السماء . وقال : ليس الزمنُ الوحل ، بل شيء سموه **السلطان** .وجلس في ضوء نجمةٍ يقرأ العاهات والقروح ويُطلق الإشارات ،—

الفطرة ، الهجرة ، البلغة ، الخمس ، الالفة —

← « كلكم أسوة واحدة،لا فضل لاحدٍ على صاحبه في ملكٍ أو شيء»

← « الارض بأسرها ستكون لكم ... لا حاجة بكم إلى المال ».

وقال **القرمطيّ** : أنا النور لا شكل لي . وقال : أنا الاشكال كلها ،—

سمع أدونيس ورفع

ساعديه تمجيداً للصوت /

تلاطمي يا تجاعيد بيروت غصّي بخطوات الجمـوع. تنفّس يا **قاسيون** هواء تباريحهم . فاتحون والفتك أول صباحاتهم . يترجرجون ويهجمون . يتتربون ويعشوشبون . يتدحرجون هاوية ، ينقلبـون زلزلة . ينفثون الهلع ويستفتحون بالخبز .

وقال **القرمطي** : الجسد صورة الغيب . وحمل الارض على كتفي ناقـة وأعلن : أنا الداعية والحجة .

لا للغسق نهيّىء بل للشفق /

استغوِنا أيها السيد ، استدرِجنا . قل لنا من كـذب وتخرق ، من البلية ، ومن خدع الجسد بنواميسه ؟ ثمة بواطن توهم الصور وترشح رموزاً وإشارات /

استغـوِنا ، استدرِجنا : نتوافق ، نتناصر ، ننصب الدعوة ، وندخل في تميمة الإباحة .

١٩

رقعة من شمس البهلول ← « ... يبيح الاموال والفروج . يجمع النساء ويخلطهن بالرجال حتى يتراكبوا – هـذا من صحة الودّ والإلف / أطفئوا المصابيح – تناهبوا النساء / أطفئنَ المصابيح – تناهبْنَ الرجال ... »

٢٠

رقعة من دفتر اخبار ← « وأخذ يشفي القرى ويغني أهلها... يكسو عاريهم ، وينفق على الجميـع ما يكفيهم ، حتى لم يبق بينهم فقير

ولا محتاج . وأخذ كل رجل منهم بالانكماش في صناعته والكسب بجهده ليكون له الفضل في رتبته . وجمعت اليه المرأة كسْبها من مغزلها ، وأدّى اليه الصبي أجرة نظارته وحراسته للطير ونحوه ، ولم يبقَ في ملك أحد منهم غير سيفه وسلاحه ... » /

استغثنا أيها السيد ،
استدرجنا – لماذا كانت أبواب الجنة ثمانية وأبواب النار سبعة ً كأبواب السماوات ؟ استغونا – ندخلُ في « أهل السواد » ، « سفهاء الاحداث »، « أتباع الفتن » ، ونجهر :

نحن التخاييلَ وعلمَ الآفاق – تخبرنا الطيرُ عن الأباعد وتُطوى لنا الارض .

رقعة ثانية ← ... القرمطي وأصحابه في زهو التشنيع .
تُقطع أيديهم وأرجلهم وتُطرح في قوارير النفط . عظامهم خشبٌ يُحرق، ورؤوسهم تُنصب على الجسور ... / .

٢١

احضنينا أيتها الصحراء ، كوني لنا بحرنا الآخر – موجاً يملأ شقوق الوجوه والايدي ، وخبزاً أبعد من الخبز ، –

إلى الارض نتجه ، سواعدنا قمحٌ ،
خطواتنا حصاد ، وعلى ظهورنا آثار سياط تتموج بنار وأرجوان . وها نساؤنا ، سراويل تنضح الشفقَ ، وعباءات تتبرج بحبر الليل . وندخل في بخور الاثداء ونضطجع في ظلال أهدابهن ، –

اكتبننا حروفاً ولتكن هذه الحروف أسرارَ الكتابة . ارتفعن حولنا أسواراً وتقوّسْن مداخل وعتبات . امزجْنَ الغزالةَ بالاسد والعرينَ بالنهد ،ولندشّنْ طفولة المستقبل .

سيحتضن الفرات ركبنا المقطوعة ، ستكون دماؤنا زهوره العائمة. ستكون أثداؤنا مراضع للنخيل وأحضاننا أسرّة القتلى . ومن بطوننـــا الخاوية ، سينهض شعب العافية والخبز .

لا نبوءة ، بل رصدٌ لمساقط الرؤوس . لا سحرٌ ، بل ملحٌ يؤاكل التعبَ ويخبز الازمنة . لا شكوى ، بل أجساد تصطبـغ بالفاجعة وترفـــع راية الوقت :

لا ماء قريش بل خمرة العبيـــــد

اعصرنَ يا نساء السواد شقاءكن ولينهمرْ عنباً وحنطةً وتمراً . املأن القرى بزق التيجان والعروش . انكسرن مرايا مرايا ، وادخلنَ في النـــار ، وليكن ذلك احتفـــاءً بزواجٍ آخر . ثقّبْنَ الآفاق بأظافركن ،ولتكن صدوركن حلباتٍ وحناجركن مزامير للمعسكرات ودناناً للعطشى . وفي الليل حين يطرح التعب مهاميزه ، قلنَ لاجسادكن أن تنتسجَ على أجسادنا دراريعَ ديباجٍ وغلائلَ حرير –

والآنَ ، أول الموج : أنا الصاريةُ ولا شيء يعلوني .

٢٢

رقعة من شمس البهلول ← تهجم شفتان بين فخـــذيّ
تكرران تاريخاً يتكرر . من الآنِ ألمح الابد ، من الابـد أتحسّس البدء :
أ ب د = ب د أ /

استغثوني أيهـــا النبض
الذي يحكم الغيبَ ، كن إيقاعيَ ، وامنح لرأسيَ أن يهويَ بين ذراعيك ،
أنا الهيكل الذي يتجدول مَنياً ونوراً .

رقعة ثانية ← أيها الاطباء العطارون السّحرة المنجمون

يا قرّاء الغيب ، ها أنا أمتهن أسراركم : الزمن يتعكّر والارض تتدفق رعباً . لكنني أمتهن أسراركم – أعقد حلفاً مع الصعاليك ، وأنشىء سلطة الإبادة ، –

ليزدهرَ أيضاً خشخاش الشهوة ، لتتوهّجَ أيضاً قوس الموت .

رقعة ثالثة ← أيها العصر الذي يتجمّد ويُصَرْصِر ، كيف أتحوّل فيكَ إلى نعامةٍ ، أزدرد جمر الفجيعة وأهضم صوّانَ القتل ؟ كيف أشهد غيب أحوالي وفي لحظةٍ واحدة أتنشّف وأتندّى ، أتعقّف وأتقوّم ، أتباعد وأتقارب ، أتراجع وأهجم ؟ أَلِمتُ ، كن يستوطن في غربته .
أتهيّم ← « ظاهري منتثر لا أملك منه شيئاً ، وباطني مستمرٌ لا أجد له فيئاً ، (أبو حيّان التوحيدي) أتخشّع وأختلّ ، وثمة ما يحول بيني وبيني .

كيف أطلع جسدي عليّ ؟

V

لم تكن الأرض جسداً كانت جرحاً – كيف يمكن السّفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين والسؤال يصير وطناً /

١

رقعة من دفتر أخبار ← مرةً ، بدأ النهار بقدميه . مرّةً ،

بدأ الليل . طوى الزمن غلالةَ وضعها تحت فخذيه ، ومدّ الفرح وسادة ؛ــ
كان الموت جذعاً يتطاول تحت سرّته ، والحزن يثقب الأغطية .

رقعة ثانية ←   لم يعد الفضاء إلا رقعةً تتبلّل بالقتل وينسلها
اليأس خيطاً خيطاً . لم يعد الهواء إلا نبض قلب يتجه نحو الرماد ؛ــ

انكسر **علي** كضوءٍ ينكسر ، وبقيت كلماته
تهذي وتطوّف ، وبقي هباؤه ... لكن لكي يرسم انحناءَ الشمس .
ــ « افتح قبرَك في هباء كلماتكَ ، واخلق لموتك جسداً » سمع آمنَ
ولم يرَ .

٢

« ليس الفجرَ ، بل جرَسٌ يتسلّق الفجر » قلت للوسادة ، وانحنيت من نافذةٍ
بعلوّ الصفصاف ؛ ــ

أحيّيك ايها الصباح الحامل وجه **صنّين** ،
أيها الوجه الأقل غرابةً من وجه **نينار** /

طموح **صنّين** يُرهق الكلام لتكن شاعراً
أو مجنوناً ، ولك ذراعان وساقان لكي تنسى . ها أنتَ ها أنا / أين إملاؤكَ
لأكتب ؟ أين صمتكَ لأمنحكَ جسدي ؟ اسميَ الخيط ينزل من الشمس ولا
يعلق بك ، واسميَ الرأس الآخر يلتصق باسمكَ ولا يراك / أين وجهكَ
لأصقل مرآتي ؟ أين مرآتك لأرى اشباحي ؟

أقصّ عليكَ تاريخاً بدأته يمامة ، أحمل إليك سريراً فرشه النهار ولم ينم
فيه الليل /

صنّين ــ سمّي هكذا بفضل الايام سمّاه الثلج ويقرؤه

الغيم كل يوم ولا تسمعه المدينة /

صنّين – سُمّيَ هكذا بفضل النسيان /

اسـألوا

أجزاءه الحزينة الباقية التي تتفكك كأجزائي ، تتابع سيرَها في غيمةٍ ، وتستريح في حصاة . اسألوا فصوله ونباتاته / كل فصلٍ جوقـةٌ ، كل نبتةٍ حنجرة ، –

وأجلس معي وأهذي . ويجلس الهـذيان في عرشٍ طائر يحملني ويمضي / آه ايتها العجينة الصلبة يا احلامي ، –

حملتُ خواطرَ تحمل الازمنة ، وعلوتُ حتى لامستُ نجمةً ، وقطفت مع أرواد نبتةً بحمرة الخمر . كان حولنا عشب يجوع وحصىً يعطش ، وتمنيت لو تُلغم الشمس بالماء . وكان صنّين جرحاً يتدفق ويُملي ، –

٣

رقعة من تاريخ سري للموت ← لاحلامه أجسـامٌ تستوثر الإبرَ وأجنحة تتريّشُ بالشوك ، والاشياء منمنماتٌ تتراكم في احشائهـا . ها هو حزنٌ يعبر أمامه / لم يَره ، لكنه ناداه يرتعش ويلبس الرخام : مرآةً لحزنٍ رآه ولم يناده . حزنٌ آخر ، لكن لا جسد له : يثق بجسده لا بفكره .

رقعة ثانية ← الحبّ يحتضن غائباً ، يحمل موسيقى جسد يحمل القتل . وها هي الرياح سجينةٌ والفصول دمٌ يتخثّر / موتي أيتها الطفولة وديعةً كبذرة القمح . الموت يهبّ كنسيم بحريّ ، وللبحر عينا صقرٍ يُحتضر / لا يقدر أن ينتهي لا يقدر أن يبدأ . طعن الصقر وهو

في رفيفه الاخير ليتوّج نفسه على الاوج . دمه ينزف ولا ملك له . الملك لنار تهبط على أحشائه .

رقعة ثالثة ← الارض حضوره وهو غياب السماء . أقنع كلماته لكي تحتضن أحشاءه / لم تحتضن شيئاً / ما قاله ليس منه ، ما يحلم ان يقوله لا تتسع له الكلمات . يريد ان ينكسر ، لكن كيف ينكسر ولم يَخُطَّ باللهب الذي يُغريه ؟ وكيف يُغريهم بلهبه ، وهم يتخطّفون رماده؟

رقعة رابعة ← أسرعَ الطين أسرع وتحوّل إلى غبار . أسرع الغبار أسرع وقال أسراره : لا شيء لا شيء لا شيء . يلتصق بالخشب عموداً فقرياً لليله الرّخو ، ويحلم كيف تتناثر عضواً عضواً في شوارع استباحها واعتقل أطرافها ليطلق الحركة ويمنح الخطوات مزيداً من الجلجلة / **طرطوس أرواد اللاذقية دمشق** ، — صوته يعقر تاريخه ، ووجهه الجذر والقشّ ، الحزن الذي يستأصل والفرح الذي يؤصّل : لا شيء لا شيء لا شيء . وبين **قصّابين ودمشق** تسقط السّماء مطراً بحجم اللوز : اصعد أيها التراب / جسده سلّمٌ . تبخترْ أيها الماء / جسده مهرجان اسفنج . اصعد ايها الطين واشهد للمطر كيف يضاجع الأرض . كل عشبةٍ مسحت أهدابها وقامت . كل حصاةٍ اغتسلت وتهيأت ، والزهر دمٌ يملأ الثقوب /

... يبحث عن دَغَلٍ يرفعه محرقةً ويطرح فيها أوائل نذوره وبشاراته . يقيم لكل ما يشحّ وينطفىء ولائمَ وأعراساً ويدعو الحبّ . يسمع التعب يقول : أنا الصفحة الأخيرة ، الصفحة الأولى . يسمع الموت يقول : أنا حبرك الباقي . يسمع الحلم يقول : لستَ الحلم ولست خارجَ الحلم .

٤

لم تكن أمه تعرف صنّينَ وهي التي قرأته حجراً حجراً /

اخرج أيها الطفل إلى الحجر ،—

خرج عليّ إلى الحجر ، —

كل شيء يقودك إلى الحجر / الرماديّ الأبيض الأحمر الأسود الأصفر الأزرق الخمريّ الجاديّ ، — يهيم ينطوي يتكىء يظمأ يتأمّل يبحث

مثلك

وحين يلتصق بجذع شجرةٍ أو بعشبةٍ — يتنسّك أو يشبق ، يتصاعد منه بخار التنهدات أو يتسلّل وينأى

مثلك

وحين يجد نفسه وحيداً ولا يقدر ان يتحرّك ، يستدعي إليه الجهات الأربعَ والعمقَ والعلوّ ويقول لما حوله أن يترقرق سراباً او ماءً / حينئذٍ يخيّل لنفسه أنّه يتقمّص النرجس وان ظله يعانده وانه يودّ أن يتحد بظله

مثلك

وحين لا يقفز حوله عصفور ولا يسمع همساً أو ركزاً ولا يرى إشارةً او تلويحاً ، يتجهّم وينقبض ويأرق وتضيق حنجرته / يتحفز ليسافر ليضيع في دُوار الكدح والمراراتِ

مثلك

وحين يرى ما حوله يتكلم ويُصرّ بأسنانه ، يحلم أن يُلطمَ ويُركلَ ويُلكمَ ، ان يرتطمَ بقدمٍ او رأس ، او ان يتحوّل إلى فراشةٍ ليكون له ان يستبشرَ لأنه صار في مثل هشاشتها أكثر قابلية لأن ينسحق ويهلك فجأةً عفواً مثلها

مثلك

وحين يكون موحشاً ليس أمامه غير الشمس — خشبةِ هذا العالم ومسرحه

ومسرحياته والممثلين ، يدخل في دوره الهزليّ الفاجع الماجن يداهن
بصانع يطعن يداري يتحقق يتوهّم يظلم يضيىء مثلها
مثلك

وحين لا تمسك به يدٌ او يتكىء عليه وجه او تنظر إليه عينٌ ، تنفجر في
اعماقه الحرقة ويحنّ الى الدخول في الرعب كريشة النسر ، رعب الأعالي
ومصاريع الفضاء والاشباح التي تتزيّا بقلانسَ تشبه رؤوس العصافير
مثلك /

الحجر مثلك ، – يمتزج بالرصاص والمسك ، يطرد الوجعَ وأطباق الدّمع ،
يجعل النظر سيفاً او رمحاً /

حجرٌ يتلألأ يجذب يقول للوجوه ان
تنوّر فتنوّر ، للجسد ان يشطح فيشطح / حجرٌ بخارٌ في النهار غبارٌ
ضوئيٌ في الليل ، نومٌ على العين دوارٌ تحت الرأس ، صديق الحبلى ويوم تلد
يجلس بين ثدييها / حجر يتدلى من عنق شجرة ليمتلىء ثدياها ويكثر
ثمرها ، ينمو في صدر غزلةٍ لتتزوّج الريح / حجرٌ تزاويقُ وطلاسم ، –
الاسود قدرة وسلطان ، الأصفر جسر لكل شيء ، الاغبر كحل امرأة على
اسم رجل ورجل على اسم امرأة / حجرٌ يفرز الشهوة / حجرٌ لا يغوص
في الماء / حجر يحارب النار / حجر يلتفّ به الحزين ويتختّم فتزول أحزانه /
حجرٌ يتخلخل فيخرج منه فضاء وتخرج الرياح / حجر يجلس تحت اللسان
لكي لا يسكر الرأس / حجرٌ ممنوحٌ لشهوة التيه

مثلك مثلكَ / أمنحك ايها الطفل لشهوة التيه ، لتيه الشهوة .

٥

رقعة من شمس البهلول ← دخانٌ يتنكّس ، يتحامل على
الهواء . لا يقدر ان ينتهي لا يقدر ان يبدأ . البحر يرفض البحر ، الصحراء



تنفي الصحراء ، وللشمس اجفان من الشمع .

رقعة ثانية ← فوهة الرحم بؤرة الأمومـــة / الانف يفرك
الانفَ العينين الشفتين الاذنين الرقبة الحلمة العجيزة مثلث الحوض أطراف
القدمين ، والجسد يتنفس خليّة خليّةً : « ادخـــل فيّ ، كن التيه » ،

ولتأتِ العتمةُ ، وليدخل الجسد والظلامُ في قرصٍ واحد ، وليأتِ البُعد البعد البعد .

رقعة ثالثة ← قلتَ مرةً : ذهب الحبُّ وبقي الجرح .
قلت مرةً : ايتها الخطيئة — البراءة أسمّيكِ أسمائي وأمنحكِ وجهي /

اذن ، افتح شبابيك العافية واسمع ضجيج الارجل .
ثمة هواجس يتكىء عليها المشرد ويسير في الازقة . ثمة نهودٌ وشفاهٌ يتوضأ بها والشمس إناؤه الذهبي /

اذن ، اقرأ فاتحة الافق ، مُدَّ يديكَ وأخرج ما يتراءى . ادخل الى قتلة الدراويش واجلس في عبادة الحال . أنت السائح ولا ملك لخطواتك إلا جسدك /

هناك شجرة ، في الشجرة غصنٌ ممدودٌ بهيئة الخاصرة . في الغصن من يقول : آن الأوانُ ، من يقول : فات الأوان.
اصعد الشجرة وامش على الغصن واصرخ : أنا الجنون /

وقلتَ مرّةً : أنا الذّبيحُ وليس من يخالطني
وقلتَ مرّةً : لونيَ الثلجُ ، وأسير متوّجاً بالشمس .

٦

لا للفسق أهيّىء بل للشفق / أمحو وجهي — أكتشف وجهي

الأشياء أقنعةٌ أخترقها والعالمحولي أساريرُ تتطلّق ،—

ها هي قصّابين تبدأ
كما يبدأ النهر ، وتتجه الى فاتحة البحر / يختلط ماؤها بمائه ، — تخرج مع سمكةٍ تطير في الليل تتندّى / تجلس مع سمكة تقرأ ولها قرنان يضيئان / تسافر مع سمكةٍ ينبت بين كتفيها الزّهر وأحياناً ينبت الطحلب ، —

ورأت قصّابين شجراً يطلع
مع الشمس وحين تغيب يموت . ورأت قباباً تسير على الماء /

كانت أرواد تلبس مُلاءةَ الشفــق ،
تخلط الجناحَ بالسُّنبلة والأحصنةَ بالقصب /

اختبئي في عباءة الموج واتركي حول
قدميكِ مكاناً للأرض /

جسدٌ يستأنس ويستوحش في رفّة الهدب ،
شمسٌ تخرج من الحنجرة ،
أفقٌ يترك شفتيه على الأذن ،
جمعٌ بصيغة المفرد ، هذه إشاراتكِ هذه حروفي .

أدخل في عتمة أغواري وأنتِ مصباحي . أمنح يديّ لطفــلٍ يتعثّر سمّيته الحنينَ وأسير إلى جوار ظلي . أحمل حطب الضوء وأقول للزمن : أيها الرّمحُ استبسلْ / وجهي مجرّة الرّمز وجسدي عُرجون اللغة /

وها حياتيَ قمقمٌ يتدافع في هَلَع المصادفات
وهجمة الزّبد ، — أمامَ المرآة — الماء ، أنعكس : جسدٌ آخر يتراءى . النرجسُ كنيسة الموت ، والماء قدّاسٌ بلا صوت . من الزرقة إلى البياض ينتقل الموج . من النّورس الى الطمي تهجم الشواطىء . تاج المــاء ينكسر والزّبد يسترد أسلحته /

لكن أيها السيّد الذي يحرس الموج ، لن تقدر أن تنساني . وجهي شهوة الأفق وصوتيَ الهسيسُ الذي يتبطّن الموج . وها هو الموج :

عنقٌ يتجه نحوي أنا الغيمة — القلادة
وليس للتراب ندوبٌ إلا خطواتي .

٧

كان صنّين يسمع ويرى . لم يتكلم / تـكلمت أشياؤه. وحين سمعتُ سلامَ الحجر هرولتُ وأخذت أرتطم بالحصى . ثم أخذت ألمه ، فسمعت غنـاءه في كفيّ ، وسمعت حنـينَ شجرةٍ يرتعش جذعها أمامي كالحوض . وقالت الشجرة اقترب ، وقالت قدمايَ تباطأ /

ورأيت صنّينَ ينامُ في ضبابَةٍ وسرعانَ ما استيقظ وبين عينيه أحلامٌ تشبّهتْ ليَ أنها أحلامي ، —

أ — أدحرج الظـُلمةَ بأصابعي . أراعي الشّفق وأراعي جناحيّ . أبقى أياماً في حال الفناء ،يغمرني التراب، وينبت عليّ العشب .

د — وقفت يدٌ على رأسي تحمل فأساً وأخـذت تهدمني كأنني جدار . ثم جاءت يدٌ بنتني عضواً عضواً . وسمعتُ صوتاً : أنتَ الآن لا ينحجبُ شيءٌ عنك .

و — جلست شمسي ، التي هي أيضـاً شمس **قاسيون** ، تقرأ الشعر قرب ضفـّة **بردَى** / كدّرت عليها الضفادع بأصواتهنّ . قالت : إمّا ان ترحلنَ ، وإما ان أرحل . وفي الصباح لم تبق ضفدعة في النهر .

ن — ينبجسُ منـّي ماءٌ يسقي شجرة رمّانٍ ، فتصـير امرأة .

ي — ليلاً ، تخرج أمـّي إلى الهواء / تدعـو القمر ، أو ما يشبهه ، وتنام معه في فراش واحد .

س– أنا الصّخرُ يتدفّق منه ماءٌ يقول : أبكي من الفرحِ وأبكي من الحزن /

وقلت : لو أقدر أن أشطر الكون ، فأراه جانبياً وأستريح ، لكنني لَهبٌ وليس لي زوايا .

٨

أحلمُ – كلمةٌ تلفظني وألفظها ، ويسكن كلٌّ منا في طَرف / أحلم – عادةٌ في أصابعي ، قشعريرة في عينيّ . أحلم /

أتفكّك وأستبدل أعضائي . لكن ، لماذا أحلم دائماً ان ادخل في غير الممكن ؟ أَلِأنّ دمي شبيهٌ بالحلم ، أم لأني الموت ؟

٩

رقعة من تاريخ سرّي للموت ← فقـدَ المكانَ والأثر / يكاد ان يفقد جسده – وهو الآن رقيمٌ تنتقش عليه طلاسِمُ كدبيب النمل: وأنتِ أيضاً ترفضينه أيتها اللغة ؟

١٠

رقعة من شمس البهلول ← ليس الرأس في الرأس بـل في السرّة ، وغالباً يكون بين السّاقين . أحيانـاً ، يذهب الشتاء ويبقى الصّقيـع / يجيىء الربيـع ولا يجيىء الزهر . أحياناً يكون أيلول الخريف أيار الصيف . من الهباء يرتفع جسر الشمس / من المطر تجيىءُ جـذور الوحـل .

رقعة ثانية ← أعطيتَ لوجهكَ الصّمت ولقدميـكَ الكلام . لذلك اصطدمتَ بالجدران ، واصطادكَ فخٌ هيهاتِ أن تفلت منه ، هيهات ...

١١

لا للغسق أهيّىء بل للشفق /

إنها الريحّ تهرم ، إنه الأفق يتخبّط في بيت عنكبوت ، —

َضعي أثقالكِ استسلمي للمصادفة / الدمعـــة قريةٌ والحصاة بيتٌ مقفل / ها أنتِ تعودينَ أيتها الدمعة — الحصاة . والوجـه الذي بـــكاكِ يبدأ سيرته الأولى ، — من المطر البريء يتجه نحو الماء الوحشيّ /

مددتُ جسدي إلى نهركِ / ارتجفت أسماكه. عرفت أن أحزانيَ خارج الضّفاف وليس لجلديَ وَسْوَسة . حملتُ قفيري وعدتُ نرداً يتدحرج على سلالم الوقت ، عصفوراً يجمد في قبضة الرّيح ، زهرةً تختنق بين الحجر والحجر ، — أعبريه قدميكِ أيتها الدرب / الطفل يتعثّر وبين قدميه تَحرنُ أحصنة الشوكِ .

أكتب عن قصّابين واقصد حوض امرأةٍ وأقصد صنمّين: لماذا كلما أوضحت ازددتُ غموضاً ؟

١٢

رقعة من دفتر أخبار ← هكذا غنّى كما غنّى أصدقاؤه الصعاليك بين مكة ودمشق /

لكنّ يدكَ ليست لك فتقبض عليـــه ،
وعينك ليست لك فتراه ، —

يسكن مكاناً غير منظور : الحرية / أنت تعتقل الوهم ، وهو ، هنيهةً هنيهةً يعتقل الزّمنَ ويرميه في حوض كلماته .

١٣

رقعة من تاريخ سري للموت ← لماذا تشحب ايها العالم في عينيه ؟ ما هذه المحادِلُ التي تتسحّب وراءه ؟ هل وجهه يُحيّر ويُعشي ؟ انصدعْ ، تشقّق ايها العالم واهْوِ /

أنتَ الورق وهو الشرارة
والجنون يلغم احشاءه .

١٤

رقعة من شمس البهلول ← يلحق بالفضاء ، يعيش عيشة الغيم ... مع اشخاص يدخلون لججَ الهواء ويقرأون ما فيها . وله خيمةٌ كجوف السماء ، يعلو الخشخاش حولها دوائر دوائر . كلما مرّت سحابة وصبّت الماء تظهر على الخشخاش وجوهٌ تختلط بخضرة الورق . يأخذ الورق ، يجففه ، يطحنه ، يلقيه في الماء ، مازجاً بين ذكورة الخشخاش وأنوثة الماء /

ولأيامهِ رائحةٌ لا يعرفها من ملائكة الجسدِ غير الطبع .

١٥

لم تكن الأرض جسداً ، كانت جرحاً – كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين والسؤال يصير وطناً /

اخرج ايها الطفل إلى الوطن ، –

... وانكسرت عشبةٌ طلعت من ساقها فراشة ، وطلع من رأسها برعمٌ بلون الشهوة / أضفتُ عنصراً لعنصر ، مزجت الورقة بالجذع ، والغصنَ بالطين ، وقلت من هنا يجيىء المستقبل .

هكذا تنمو اشجار تشبه البشر وينمو بشَرٌ يشبهون الغيم . وقلت : لي

عرش صنّين ، لصنّين سلطة الغيم . وأخذ يرنّ كالجرس والشمس وراءه عنزة شاردة .

وكانت الشمس تستدرجني ويغويني ماء فيها . قلت أنزل بين الأغصان في موسيقى التفاح والكرز . وجاء صوت من جهة الكرز ، ووفدت قمة صنّين عاريةً (صنّين جسدٌ يكسوه الغيم وتعرّيه الريح) ، —

ضعوا خشبةً ،
ليتقدّمْ ذلك الواقف .

جلست أنظر ، — قمت ومشيت حافياً تحت مطرٍ عالٍ والهواء قصبةٌ تبكي .

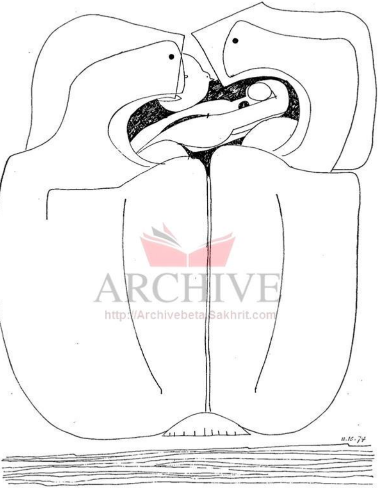
سمّيت النهار قدماً واتجهت نحو الطريق /

« متى يبلغ العتبة » سمعت الريح تسأل الريح ،
« متى توضع الخشبة » سمعت الحجر يسأل الحجر ،

و« متى يخرج من اليوم ، هذا الطالع كالعدد واسماؤه النار ؟»

١٦

رقعة من شمس البهلول ← لأنه يقف مع الجـذوة وهي تتلاشى ، تسكنه نشوة الغابة . لانه يستسلم الى ما يراه ، يجد نفسه دائماً خارج اسواره ، يلبس حرية التراب ويختار اعشابه . لانه يعرف كيف يعرّي الشّعاعُ جسد الوردة ، يستطيع ان يكسوها . لان جسده يوقظه ، يتخذ الموت سريراً ويتوسّد الليل . لأنه يعيش مهجوراً ، يعرف ان يتبسّج بالضوء ويقنع الريح ان تكون هندسته وارقامه . لأنه يُدهِش ينتظر من يقتله مشدوهاً به . لانه ينجح دائماً يفشل دائماً . مصنوعٌ لكي لا يكون إلا طيفاً / مصنوعٌ لكي يَستبق ويُقال : خطواته ليست له .



رقعة ثانية ← ظنّ ان الدائرة اكتملت وان لهمومه قطباً
آخر / لماذا تجيىء بعده ايها الحزن ؟ يعتذر إليكِ يا أبجدية ويقـول لا نعم
لا ويرتمي ، ـ يبسط راحة يده ، يجلوها مرآة يحدّق فيها ويسأل نفسه :

من انتَ ايها السيد ؟ من يقول لأدونيس من هو ؟

١٧

لا للغسق أهيّئ بل للشفق / أمحو وجهي – أكتشف وجهي ، –

أيتها الابجدية البائسة ، يا قصباتِ تسعاً
وعشرين ، ماذا استطيع بعد ان احمّلك ، واية غابة ازرع بك ؟
أستسلم لوحش الطبيعة ووراءكِ أتجرجر /

انا الجذر الوحشيّ
بين قدمي آسيا ، حيث تعبر احصنة لها أرداف النساء ، وكواكب تقطر
البخور والتوابل ، حيث السماء تمطر الجثث والآلهة /

وانتِ ايتها الاشــلاء
الباقية من احلامنا ، تحوّمي حول صبواتنا / اجسادنا نتوء الطوفان ،
وليس في أنقاضنا غير المحيطات ، –

والآن أول البحر /

أنا الصاريةُ ولا شيء يعلوني /

والآن أوّل الارض .

أدونيس
(بيروت ١٩٧٣ - ١٩٧٤)

(الرسمان بريشة منى السعودي)

هشام شرابي

حول الايديولوجية السائدة في المجتمع العربي : أسس الثقافة الاقطاعية - البورجوازية

سأتناول في هذه الدراسة نتائج التربية البورجوازية ــ الاقطاعية في تكوين شخصية الفرد . مع العلم ان هذا الوصف لا ينطبق على المجتمع ككل بل على الشخصية البورجوازية ــ الاقطاعية ، تماما كما ان القيم والقواعد التي تتحكم في السلوك البورجوازي ــ الاقطاعي لا يمكن ان نعزوها للجماعة ككل ، وذلك لانها تنبع حصرا من الثقافة الطبقية . فالثقافة البورجوازية ــ الاقطاعية لا يمكنها ان تطبع الثقافة القومية بطابعها الخاص الا بقدر ما تكون عامة الشعب مشاركة في قيمها وتطلعاتها وايديولوجيتها . الا ان ثقافة الطبقات المسيطرة لا يمكنها ابدا ان تطابق ثقافة الجماهير مطابقة كلية ، بمعنى انها قد تتعايش واياها في حركة استقطاب متعارضة ولكن دون ان تحل محلها .

ومن الواضح ان تغيير الشخصية البورجوازية ــ الاقطاعية ، التي هي ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، حصيلة المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي ، لا يمكنه ان يتم الا بتغيير ذلك المجتمع وتركيبه الطبقي . واذا توخينا فهم ديناميكية تغيير كهذا والشروط النوعية اللازمة لتحقيقه فلا بد لنا من اجراء تحليل نفسي ــ فلسفي لبعض الجوانب النوعية في السلوك الاجتماعي ، مع العلم أن خصائص **الاتكالية والعجز والتهرب** هي من صميم السلوك البورجوازي ــ الاقطاعي .

والواقع ان الاتكالية والعجز والتهرب تجسم شعورا بورجوازيا ــ اقطاعيا نموذجيا هو الشعور بعدم الامكان . فالاستجابة العفوية المباشرة تجاه التحدي والصعاب نجدها في قول الفرد : « لا اقوى على ذلك » ، بمعنى ان الاحجام عن مواجهة الصعاب والاستعانة بالغير دون حاجة فعلية اليه والانسحاب والتهرب هــي من صلب تلك الاستجابة . وهذه ، في

الاساس ، هروب من المواجهة ورفض للالتزام ومحاولة لتحاشي النزاع والتنصل من المسؤولية . ذلك ان الفرد قد يقدم ، بصورة كلامية ، على الدفاع عن الشرف الشخصي او القومي حتى آخر نقطة من دمه ولكنه ، في الواقع ، مستعد للمساومة على ذلك الشرف من اجل الحفاظ على نفسه وذويه وبعض المنافع .

ان روح الطبقة البورجوازية — الاقطاعية ، كما تبدو ظاهريا من خلال شعاراتها وحكمها وشعرها ، هي روح ثقة وقوة وايمان بالمستقبل . ولكننا ، اذا نظرنا اليها داخليا من خلال واقع الطبقة البورجوازية — الاقطاعية ، نجد انها روح خضوع ومساومة بالاضافة الى شعور بالتفاهة وبالعجز عن مواجهة العالم مواجهة فعالة .

ثقافة الرضوخ

ليست الاتكالية خاصة من الخصائص العرضية بل لها اصول اجتماعية وثقافية عميقة . مثال ذلك ان تربية الطفل في بيئة تتميز بالمنافسة تؤدي الى اكتساب الطفل اخلاق المنافسة ، في حين ان البيئة التي تحدد سلفا مركز الفرد ودوره في المجتمع تجعل الفرد ميالا الى الخضوع والاتكالية . كذلك نجد ، في كلتا البيئتين ، ان عملية تحويل القيم الاجتماعية الى حوافز داخلية تؤدي الى تعزيز نمط السلوك المفضل في المجتمع ، وهذا بالضبط هدف نظام تربية الطفل والتثقيف الاجتماعي في المدرسة .

ان طفل العائلة البورجوازية — الاقطاعية يتعلم درسين اساسيين من خلال تعامله مع ذوي السلطة ، كالاب والمعلم والعم والخال : اولا كيف يقمع عدوانيته تجاه السلطة ، وثانيا كيف يتحاشى مواجهتها . وهذا بالضبط ما يؤدي به الى الاتكالية والخضوع .

ومن السائد والمعروف ان السلطة في العائلة تتخذ ، في معظم الاحيان ، شكلا سلبيا وبنوع خاص شكل العقاب الجسدي . فالطفل ، اذ يتلقى صفعة في وجهه او في عنقه ، يشعر بالاذلال وينزع عفويا الى الرد بالطريقة ذاتها . لكنه سرعان ما يدرك ان المعاملة بالمثل ستؤدي الى صفعات اشد والى مزيد من الاذلال وهو ، بالتالي ، يتعلم كيف ينفس عن كربه بالبكاء ، بمعنى انه يكبت غضبه ويرضخ .

كذلك نجد ان روح الاقتحام يجري خنقها عند الطفل بوسائل اخرى . فهم يعلمونه ان « يتأدب » ، وان يجعل سلوكه مطابقا لنمط متشدد ، كما يعلمونه ان يتحاشى النزاع في تعامله مع الاطفال الآخرين . مثال ذلك ان الطفل الذي يضرب طفلا آخر ينال عقابا شديدا ، في حين ان الطفل المضروب يرثى له وينال مكافأة . وهكذا يتعلم الطفل باكرا أن روح الاقتحام لا تجدي نفعا وان روح الخضوع تنال المكافأة ، بمعنى انه يتعلم كيف يجد طريقه بطلب المساعدة واستثارة العطف بدلا من العمل بارادته الخاصة . مثال ذلك ان الطفل يتظاهر بألم مفرط للتعبير عن ارتفاع بسيط في حرارة بدنه ، وهذا موقف يتعزز بما تعبر عنه الأم من شعور مفرط بالقلق والذعر ،

بحيث انها تلبي الرغبة في استدرار العطف تلبية فورية تؤدي بدورها الى تعزيز اتكالية الطفل . فالأم تكافىء الطفل على استدراره العطف والظهور بمظهر الضعيف ، وليس للقسوة مجال في نمط تربيتها .

اما استدرار العطف عند البالغ فيتم على شكل استجداء ، وهذا نمط تعنى به الثقافة البورجوازية ــ الاقطاعية كجزء لا يتجزأ من علاقات السلطة بجميع اشكالها ، وهو يؤكد علاقة التسلسل بين الرئيس والمرؤوس . فكل طلب يصبح نوعا من الاستجداء ، بحيث ان صاحبه يعترف ، من خلال تعابيره وموقفه ، بسخاء المعطي وبالتالي بعجزه هو واتكاليته . ونجد في الاحوال العادية ، ان الفرد ، اذ يلجأ الى طلب المعونة ، يقوم بوصف حاجته بقدر ما يشدد على عجزه . ولا بد ، في حالات الشدة ، من ان يؤدي ذلك ، من الناحية الاجتماعية ، الى ان يستهلك الفرد في ندب سوء حظه طاقة تفوق ما يستهلكه في معالجة وضعه السيء .

ان الاتكالية ، عندما تبلغ حدا كهذا ، تؤدي بصاحبها الى التهرب . فعادة التوكل على الآخرين تقوي في النفس عادة التهرب والانسحاب ، وهو وضع اسهل من وضع المجابهة .

سلطة الكبـــار

الطفل في المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي ، يتعلم عدة طرق لتحاشي الاتصال المباشر بأبيه عندما يتعامل معه . فاذا احتاج الى شيء منه لجأ الى طرف ثالث (أمه او عمه او خاله) . ذلك انه يحاول تلقائيا بكل ما لديه من وسائل أن يتفادى ما في المواجهة المباشرة من موقف منفصل وخنوع مقرون بالاحترام وبالتالي ما ينجم عن ذلك من الم واذلال .

وهكذا فان الفرد ، في اطار العائلة والمدرسة وبعد ذلك في اطار المجتمع ، يجد نفسه دوما في مواجهة مــع من يكبرونه سنا ومن هم ، بالتالي ، ارفع منه مقاما ، بحيث يمارسون سيطرتهم عليه . انه يشعر بنفسه ضعيفا ، كما يشعر ان الآخرين هم الذين يتخذون القرارات بالنيابة عنه فيقولون له ما يجب ان يفعله ويفكر فيه . ثم ان واجهة التهذيب المفرط عند الفرد الذي تلقى تربية « حسنة » تخفي غضبا مكبوتا ونوعا من التفكك اللذين لا يظهران علنا الا في حالات النزاع حينما ينهار التهذيب الشكلي . كذلك فان الفجوة بين الاعمار مــن شأنها ان تضعف امكانية المواجهة الواضحة الصريحة وان تقلل من احتمال التفاهم المتبادل ، كما ان الشعور الداخلي بالعجز نجد لــه انعكاسا في الشروط الموضوعية التي ساعدت على نشوئه .

ان الاكبر سنا يتمتعون بمكانة خاصة ، بغض النظر عــن تحليهم بمزايا معينة ام لا . فكونهم اكبر سنا يعني ان معرفتهم يجب ان تكون افضل من معرفة غيرهم وان « ما يقولونه » يجب ان يطاع ، بحيث ان الطاعة تتخذ شكل سلوك الاحترام والتهذيب الشكلي والخنوع ، كما ان احترام « سلطة العمر » تستمر في سن الرشد فيشعر المرء دوما بأن هناك

من يفوقه مكانة بسبب عمره . وعندما تدعو الحاجة الى اتخاذ قرارات ، حتى بشأن امور بسيطة ، نجد الفرد يعجز عن اتخاذ القرارات بنفسه اذ عليه ان يطلب راي ابيه او راي احد « الناضجين » ، بحيث انه يختبر في سن الرشد العلاقات نفسها التي عاشها في طفولته والمرتكزة على الاتكالية .

ان الثقافة تحاول ان تفرض عليه في سن الرشد انواع الرقابة التي فرضتها عليه في سن الطفولة . فالافراد ، وان بلغوا اشدهم واصبحوا مستقلين ، يتصرفون بعد ذلك كالاطفال في وجود آبائهم . فلا النضوج ولا الذكاء ولا الاستقلال الاقتصادي يمكنها ان تحرر الفرد من سيطرة السلطة المشخصة التي اختبرها في طفولته .

وعندما يأخذ المرء بعين الاعتبار ان اكثر من خمسين بالمئة من السكان في مجتمعنا هم تحت الثامنة عشرة يدرك عندئذ الى اي مدى يتحكم النظام القائم في حياة المجتمع . فالسيطرة الاجتماعية التي يمارسها الجيل القديم هي سيطرة تامة ، كما انه ليس للشباب دور مستقل يمثلونه . فهم يخضعون باستمرار لكبت شديد من الناحيتين الفكرية والجنسية ، ويظلون مربوطين بسلطة ابوية الشكل ، بحيث انهم يبقون في ظل الكبار على الصعيد السياسي كما على الصعيدين العاطفي والفكري .

هكذا يتلقى الشباب تربية تجعلهم متفرجين يوكلون الشؤون العامة لمن يكبرونهم سنا . ان هذا النوع من التربية ينتج ، في المجتمع البورجوازي ـــ الاقطاعي ، افرادا منسلخين عن مجتمعهم لا يشعرون تجاهه بالتزام واضح ولا يتحسسون الا بما يتعلق مباشرة بانفسهم . فالشأن العام ، في نظرهم ، امر مجرد وهم يشعرون بالعجز عن التأثير فيه . ولذا فمن الطبيعي عندهم ان يوكلوا الامور العامة بما فيها السلطة السياسية الى « الكبار » الذين يمارسونها فعلا .

ان هذا الموقف لا يظهر في وضع انفعالي فحسب بل ايضا بشكل عاطفة لا اجتماعية متصفة بسلبية مطلقة . وفي ما يلي حادثة تشير الى هذه الناحية بوضوح : سألنا امرأة متقدمة في السن ، وهي من عائلة مسلمة من الطبقة الوسطى ، السؤال التالي : « لنفرض ان طفلا من اطفال الجيران قد ضاع ، فماذا تفعلين وماذا يفعل الجيران الآخرون ؟ » فأجابت : « ما شي ، ما حدا بيتحرك » . ثم استشهدت بقول مأثور : « الولد يلي مش من ضهرك كل ما جن فرحلو » .

تمويه الواقع

ان عدم المشاركة في السلطة السياسية لا تشكل قضية بالنسبة الى الافراد في المجتمع البورجوازي ـــ الاقطاعي . وما ان تسوء الاحوال حتى نراهم يعلنون برأتهم بصورة عفوية موجهين الاتهامات الى الحاكمين .

فالثقافة البورجوازية ـــ الاقطاعية تقدم وسائل تغطية العجز والتهرب

من المسؤولية ، وذلك عن طريق المواقف الشكلية التي تؤدي الى اخفاء الواقع وجعله اكثر استساغة . فالتمسك بالشكليات فيه تأييد للمظاهر وتقاس فعالية ذلك بقدرة الشكليات على دعم صورة مقبولة عن الواقع ، مع العلم ان اللغة المستعملة في طريقة كهذه هي لغة التمويه التي تتمكن من تغيير المظاهر دون التطرق الى الوقائع ذاتها ، اي ان تجعل الواقع غير المقبول يبدو اكثر قبولا . (مثال ذلك ان الوجود **المهدد** ، في ظل توسع استعماري ، يصبح موقتا وجودا **طبيعيا** ، بحيث ان الاستجابة الكلامية تحل محل الاستجابة العملية) .

كذلك فان المعالجة الشكلية تحول النزعة العملية الى نوع من التحصين النفسي . فيأخذ العجز والتهرب مظهر الحذر ويصبح لسان حال الفرد ان الاشياء ستتغير لانها لا يمكنها ان تبقى كما هي وان الاسوأ قد مر ، وما شاكل من الافكار . ان الاستمرار في الوجود بأي ثمن يصبح اذن اسمى الاهداف العملية ، كما ان فقدان السلطة لا يكون مصدرا للحرمان ، مما يجعل شعور عدم المقدرة ينتقل من الفرد الى قوة غامضة خارجة عنه . وهذا يساعد في تفسير ما يلي ، وهو ان اوضاعا وطنية فيها اقصى انواع الذل والالم لم يكن لها ، على ما يبدو ، سوى تأثير ضئيل في احترام الفرد العربي لنفسه . ونجد حتى في صميم الكارثة الوطنية ان مفهوم الشرف الفردي لم يتأثر بشيء لان الفرد قد اعتبر نفسه غير مسؤول وخارجا عن المسألة كلها .

ونتساءل الآن كيف يجري التعبير عن كل ذلك على الصعيد النفسي ؟

من مواقف التهرب النموذجية ان يتخذ المرء وضع المتنبىء بكارثة : « بكرا بتشوفو شو بصير » ، اي انه عندما يعبر عن شكه في نتيجة خطة من الخطط او عمل من الاعمال المصممة او ما شاكل فهو يؤكد ، في الواقع ، انه لن يشارك في الخطة او انه لن يلتزم بالعمل ، بمعنى انه ، باشارته الى حتمية الفشل ، يزيل الحاجة الى الاشتراك بالعمل فيبدو الامتناع عنه امرا حكيما .

ومن الطرق المستعملة في التهرب واعفاء الذات من المسؤولية طريقة تثبيت الشيء بعد حصوله : « مش هيك قلتلك » ، الخ ... وهذا يعني ان صاحب القول لا علاقة له بما جرى وما يجري ، وانه لن يلتزم بالامر لان المسؤولية مسؤولية طرف آخر . واذا ذهبنا بموقف كهذا الى حدوده القصوى وجدنا له تعبيرا في القول المأثور : « فخار يكسر بعضو » ، بمعنى ان المرء لا يبالي بشيء طالما انه بخير ، وليذهب كل شيء الى الشيطان .

كذلك فان تبرير التمنع عن العمل وتحمل المسؤولية يتم بتضخيم المصاعب والعقبات التي تعترض سير اي عمل او فعل ممارس . مثال ذلك ان هناك ما يشبه اللذة في وصف قوة العدو لا من اجل محاربته بل ، بصورة لا شعورية ، من اجل تبرير عدم محاربته . وهكذا فان موقف العجز يتعزز بواسطة التنبؤ الذي يتحقق من تلقاء ذاته .

والواقع هنا ان الفرد يجد نفسه وحيدا ضد سائر الناس . فموقف كهذا ، في مجتمع صناعي ، قد ينتج من روح منافسة تعبر عن ذاتها في

الاخلاق الفردية التي يتصف بها النظام الراسمالي الفردي النزعة . اما في مجتمع سابق للمرحلة الصناعية فالموقف ذاته متأصل في نظام قربى ما زال وثيق الارتباط بالروح القبلية والتنظيم شبه الاقطاعي . وبالتالي فان الفردية في النظام البورجوازي ــ الاقطاعي ، بعكس مثيلتها في النظام الراسمالي الليبرالي ، تظهر علـى شكل فوضى ذاتية موسومة بنقص في الـروح الاجتماعي . هذا مع العلم ان روح الفوضى متأصلة في المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي وانها تؤدي الى دعـم اتكالية الفرد ونزعته الى التهرب مـن المسؤولية . فالفرد ، في هذا يجد نفسه في وضع من الاتكالية لا لانه مرتبط بالمجتمع بل لانه يعتبر نفسه فوق المجتمع وخارجه . واستقلاله المزعوم يؤدي في الواقع الى تدعيم تبعيته الحقيقية ويقوي شعوره بالعجز عـن الممارسة ونزعته الى التهرب والانسحاب من ميدان الفعل والمسؤولية .

نزعـــة اللاالتزام

ان العبارة المألوفة في لغة المحادثة : « انا ما بخصني » او « انا ما دخلني » تختصر في الواقع موقف عـدم الالتزام الذي نشهده في المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي . ولكن من المهم ان نعرف أين يبدأ اهتمام المرء واين ينتهي . فبالنسبة الى الانتقاد والتهجم نجد الفرد مهتما بكل مـا في المجتمع من قضايا ، بمعنى انه منغمس كليا في حياة المجتمع طالما ان الامر لا يتعدى مستوى قراءة الجرائد والاستماع الى الراديو والكلام في المجالس . اما بالنسبة الى الالتزام العملي فنجد ان التزام الفرد بحياة المجتمع هو في حده الادنى .

ومن الممكن هنا ان نميز بين اهتمام « مباشر » واهتمام « فعلي » ، بمعنى ان الاول مرتبط بعلاقات التفاعل الاجتماعي (الثرثرة وما شاكل) والثاني بعلاقات الاستمرار في الحياة (المصلحة المادية) . كذلك فـان شعور الفرد بعجزه الكلي عن التاثير في الاحداث في المجتمع وبانه موضوع لهذه الاحداث بدلا من ان يكون محركا لها يسهم في زيادة المشاركة الكلامية اللافاعلة ، وبالتالي يوسع التناقض بين القول والعمل ، حتى ان ارادة العمل او الممارسة تصاب بالانحلال ويصبح التلفظ بالاقوال هو الممارسة نفسهـا .

وهناك عنصر آخر يعيق استجابة المشاركة والالتزام عند الفرد . فالطفل في المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي يخضع لتجربة لها تأثير كبير في تكوين شخصيته ، وهي ان الكبار يحدون من فضوله ولا يمنحونه اي تشجيع . فهم اذا مـا أضجرهم باسئلته يقولون لـه : « اخرس » او « ما بخصك » ، وهذا يؤدي به في النهاية الى ايقاف التساؤل والعزوف عن العمل والاكتفاء بالثرثرة قدوة بالكبار .

ان الفرد في المجتمع العربي ينخرط في الحياة الاجتماعية لتأمين مصالحه الخاصة والمحافظة على سلامته . فالقول العربي المأثور : « امش الحيط الحيط » يدعو الى اتباع سلوك حذر والاستغناء عن روح المغامرة . ان الفرد يواجه الحياة بصورة دفاعية ويتحمل آلامها بهـدوء وكبت داخلي :

ان المجتمع يقضي ان تحل روح الخضوع محل روح الاقتحام وروح المكر محل روح الشجاعة وروح التراجع محل روح المبادرة . وتبعا لذلك فان القوى المسيطرة لا يواجهونها مواجهة مباشرة بل يستعينون بالله عليها ، كما في القول : « اليد يلي ما فيك تكسرها بوسها ودعي عليها بالكسر » . اما مقارعة الخصم فلا فائدة منها اذا كان قويا ، كما في القول المأثور : « العين ما بتقاوم المخرز » . انهم يواجهون فقط من هم اضعف منهم ، وفي هذا المجتمع يأكل القوي الضعيف في تدرج محتم من فوق الى تحت .

الجـــبرية

ان شعور العجز يتخذ اشكالا متنوعة في نمط السلوك السائد في المجتمع البورجوازي — الاقطاعي ، ولعل اهم هذه الاشكال هو ما نجد تعبيرا عنه في موقف الجبرية ، اي الايمان بالقضاء والقدر . والجبرية ، في جوهرها ، **نوع من عدم التبصر وعجز عن التهيئة للمستقبل** . وبالرغم من تحسبه الشخصي للامور فان الفرد في المجتمع البورجوازي — الاقطاعي لا يفسح للمستقبل سوى مجال محدود وغامض ، كما في القول : « مرقني اليوم وغرقني بكرا » . ونجد ، في سلوك كهذا ، ان رغبات اليوم تجري تلبيتها على حساب حاجات الغد وان الاتجاه هو نحو الاشباع لا نحو التثمير والانتاج . ومن الامثلة على ذلك اننا لو اقترحنا على احد ان يكتب وصيته لظن اننا نريد له الموت .

ان الثمن الذي يدفعه المجتمع البورجوازي — الاقطاعي من اجل التلذذ بالحاضر هو ، بالضبط ، عجزه عن ضبط المستقبل . فالسلوك المبني على افتراض « ان الغد يهتم لنفسه » قد يكون امرا مفيدا من الناحية النفسية ، ولكن نتيجته العملية هي انعدام السيطرة على المستقبل . ذلك ان العقلية البورجوازية — الاقطاعية تنظر الى الزمان نظرة اسطورية . فالماضي « مجيد » والمستقبل فيه « مكافأة الجنة » والحاضر عيش مريح .

ونجد ، في اطار نظرة كهذه ، ان التغيير يجري وصفه بأشكال خاصة . فهو يتم فجأة ، وبصورة غير منتظرة ، ودون ان تكون له أسباب ظاهرة . اما مفهوم **السياق** فمفهوم غامض وكذلك حلقاته المرتبطة بعضها ببعض ارتباطا ضروريا . واما مفهوم **البنية** Structure فهو ايضا غامض ، بحيث ان لا علاقة ظاهرة بين البنية والوظيفة ، اي ان لا وجود لطريقة ضرورية او نوعية تعمل بها بنية معينة .

كذلك نجد ، على مستوى التجربة المباشرة ، ان عالم الاستملاك والاشباع يبدو منفصلا عن عالم الجهد والعمل . فالشروط اللازمة للتحويل والتغيير ، اي **التخطيط والتنظيم والتنمية** ، تبدو على شكل مفاهيم جامدة وغير مرتبطة بعضها ببعض . وليس من المدهش ، في المجتمع البورجوازي — الاقطاعي ، ان تؤدي المواقف السلوكية الى اعاقة مقتضيات المعرفة بصورة مستمرة .

ولــو اردنا ان نذهب ابعد مــن ذلك في وصف خصائص العقلية

البورجوازية ــ الاقطاعية لوجدنا ان فيها افتراضا اساسيا هو ان العقل البشري ، في حد ذاته ، عاجز عن الفهم وانه لا يستطيع ان يدرك ما في صنائع الله من اسرار . فقوة **الله** وقوة **الطبيعة** قوتان ساحقتان ولا يمكن للانسان ان يقاوم ايا منهما . **وهكذا نجد ان الظلم الناتج من تصور الله والطبيعة يدعم الخضوع للظلم الناتج من الانسان** . فعبارة « انا لا شيء ... انا لا استطيع ان افعل شيئا ... » لا تعبر فقط عن حالة نفسية ناجمة عن الشعور بالعجز والحرمان بل ايضا عن نظرة الى العالم تحدد وتحصر دور الفرد وتطلعاته . والواقع ان لموقف كهذا جذوره في اوضاعنا الحياتية كما في نمط معين من انماط تفكيرنا .

ان انسان مجتمعنا البورجوازي ــ الاقطاعي لا يحتاج الى مزاج ديني للتقبل مثلا بقول القرآن : « لا حول ولا قوة الا بالله » . فالانسان قليل الشان والدين يعلمه يوميا انه قد خلق كائنا ضعيفا (« وخلقنا الانسان ضعيفا ») وان الله وحده كلي الاقتدار (« انت تريد وانا اريد والله يفعل ما يريد ») . والفرد يعيش في عالم يعرف مسبقا انه لا يستطيع السيطرة عليه وان مصيره فيه امر محتوم (« كل من عاش مات وكل من مات فات وكل ما هو آت آت ») . وفي النهاية كما في البداية فان لله حقا على كل شيء : « انا لله وانا اليه راجعون » . ومن الواضح ان ايديولوجية كهذه ، بتشديدها على استمرار سلطة الله ، تغذي استمرار سلطة المتنفذين في المجتمع .

العقلانية السحرية

ان الفرد يتعلم انه يستطيع تدبير اموره اذا قبل بوضعه الراهن ولم يتمرد عليه فهو يكتشف ان ظهوره بمظهر الضعيف يكسبه نوعا من القوة ، وذلك لان الثقافة التي ينتمي اليها تكافيء الضعف بقدر ما تعاقب التحدي . فالعبارة « مسكين مش طالع بئيدو » ليست مجرد عطف على الفرد الفاشل بل هي ايضا تبرير لفشله . والفشل ليس مرفوضا في المجتمع طالما ان صاحبه يرضى بوضعه ويخضع لمتطلباته . ذلك ان التصدق والشفقة فضيلتان يعنى بهما في كافة المجتمعات المبنية على التسلط ، بحيث يتعلم الفرد ان الحط من قدره هو الثمن الذي يجب ان يدفعه ليتدبر امره في المجتمع .

ان الشعور بالعجز جزء لا يتجزأ من بنية الشخصية في افراد المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي ، كما ان الهروب من العجز او على الاقل تبريره او تغطيته امر يحققه باعادة تنظيم الواقع ، اي برفض رؤية الواقع كما هو واللجوء الى نوع خاص من العقلانية ، يمكننا ان نسميه « عقلانية سحرية » . انها عقلانية مشوهة لانها ليست متجهة كليا نحو الواقع ، ولكنها في الوقت ذاته ليست سحرية بالمعنى الكامل ، اي بمعنى الهلوسة ، وذلك لأنها لا تقتصر على العوامل اللاعقلية بل تفسح مجالا للتفسير العقلاني . ومن حيث هي تبرير نجد انها غير متفككة ، وهي ، عمليا ، متماسكة الشكل .

ان العقلانية « السحرية » تجعل الفرد يفترض ، بصورة لا شعورية ، ان ذاته والواقع يخضعان لقوى غير التي يمكنه ان يعيشها بالتجربة المباشرة ، بمعنى ان هناك في التجربة العادية عنصرا خارج التجربة المباشرة يتخطى العقل . وفي الحادث التالي دلالة على ما نقول : صباح ذات يوم اكتشف احد الشبان الفلسطينيين ، وهو خريج الجامعة الاميركية في بيروت ، ان سيارته التي يوقفها عادة مقابل بيته قد سرقت . فلجأ فورا الى الاعلان في الصحف عن مكافأة مالية لمن يقدم له معلومات تساعد على استرجاع السيارة . (كان هذا سلوكا عقلانيا) . وبعد مضي يوم او يومين لجأ الشاب الى طريقة اخرى فاستعان باحدى العرافات (كان هذا سلوكا سحريا) ، فقالت له ان سيارته قد اخذت الى مدينة صور وانه اذا توجه توا الى هناك وجدها سالمة (١) .

ان العقلانية السحرية ، بهذا المعنى ، تتضمن ثنائية ذهنية بحيث ان عنصرا سحريا يختلط بالعقلانية السوية ، بمعنى ان ما هو واقعي يصبح عقلانيا ولكن بصورة غير كاملة وما هو عقلاني ينظر اليه جزئيا كشيء يتخطى العقل . ومن الممكن تماما ان مواجهة واقع قاس تجعل مجموعة الرغبات قوية الى درجة يصعب التغلب عليها بعقلانية الحياة اليومية . فالعامل اللاعقلي الذي يسهل مواجهة الواقع ويجعله مقبولا يقحم نفسه بشكل من الاشكال في مختلف انواع التبرير . ولذا فلا عجب ، في ايام الشدة ، ان تكون هناك نزعة الى ايجاد تفسيرات تتخطى المعطيات المباشرة وان تصبح هذه النزعة ضرورة نفسية ماسة .

كذلك نجد ، على الصعيد العملي ، ان العقلانية السحرية تسهل العثور على كبش فداء (التبرير والتخلي عن المسؤولية) . والمرء لا يشعر ابدا انه مسؤول مسؤولية تامة ، كما انه لا يشعر ابدا بسيطرة تامة لانه يضع اللوم على قوى تفوق قدرته . وهذا ما يقوي عنده نزعة اللجوء الى آليات الدفاع النفسي ، كوضع المسؤولية على الغير ولوم الآخرين واتهام قوى خفية . ومن هنا تنبثق العقلية التآمرية ، التي ترى « مؤامرة » وراء كل حدث .

وفي اوضاع كهذه بالضبط يظهر جليا ان التعلم الاولي ، اي مرحلة الطفولة الاولى والاندراج في المجتمع ، يؤثر اكثر من التعلم الثانوي (المراحل اللاحقة) في تحديد السلوك . ومهما كان مستوى تعلم الفرد فهو يبقى تحت تأثير بنية التعلم الاولي ، بحيث يكون ميل العالم وحامل الدكتوراه الى العقلانية السحرية مساويا لميل اي فرد آخر في المجتمع .

الثقـــة بالنفس

ان في ثقافة المجتمع البورجوازي — الاقطاعي نزعة مميزة تدفع الى **الشك في الذات والحط من قيمتها** ، وهي نزعة يمكنها ان تكون شديدة جدا وان تتخذ اشكالا متعددة .

---

(١) سافر الشاب الى مدينة صور في سيارة عمومية ولكنه لم يجد سيارته هناك . وبعد بضعة ايام عثر البوليس على سيارته في احدى ضواحي بيروت .

ان الشعور بالنقص نتيجة حتمية من نتائج تربية الطفل المبنية على التخجيل والعقاب البدني والحد من الحرية . اما الفرد الراشد فلا تظهر ثقته بنفسه في اثناء اللقاءات الشخصية الا بصورة سطحية . ذلك ان الفرد لا يشعر بالطمأنينة والارتياح الا في جو الالفة او عند تعامله مع الادنى مكانة او مع الصغار او النساء من افراد عائلته . اما في تعامله مع الغرباء فهو خجول ، مرتاب ، مفرط في التهذيب . وهو حريص على كسب العطف والحصول على الموافقة ، كما انه يحترم رغبات من هم ارفع منه مكانة على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي . انه يظهر بحاجة الى المساعدة او مستحقا للشفقة وهذا ، اساسا ، وضع استجداء . انه بصورة عفوية يتخذ امام القوي موقفا طيعا حريصا على كسب الرضى . اما موقف الثقة وتوكيد الذات فلا يعود الى الظهور الا عندما يجد المرء نفسه مجددا في جو اليف ، اي مع أناس من مستوى مماثل او اقل .

ونجد ، من الناحية الخارجية ، ان مظهر الثقة بالذات هو امر ظاهري مكتسب اجتماعيا ، وهو يتم بصورة عفوية او على شكل نماذج مهياة سلفا لا يشارك الفرد فيها الا قليلا من حيث التجديد او الاصالة . انها حركات وتعابير مقولبة لا تعبر عن شخصية فردية بقدر ما تعبر عن شخصية جماعية تتبلور بتاثير الطبقة الاجتماعية والعوامل الاقتصادية المرافقة لها .

ان البورجوازي — الاقطاعي رجل اناني بخيل محب للامتلاك ، اي بعكس الصورة التي ينسجها عن نفسه ، بمعنى ان القيم المثالية التي تحتويها هذه الصورة ، من سخاء وكرامة وما شاكل ، ما هي الا قيم فارغة . ذلك ان الحياة اليومية ، بالنسبة الى البورجوازي — الاقطاعي ، ما هي الا معركة ضارية ليس الشرف والكرامة من ثمارها بل بالاحرى البقاء والثروة والسلطان .

ولا عجب ، من وجهة نظر المجتمع ككل ، الا تستطيع الطبقة البورجوازية — الاقطاعية الا القيام بالاعمال التي تخدم مصالحها المباشرة او على الاقل المتفقة مع هذه المصالح . كذلك فان العلاقات الاجتماعية القائمة تحدد بدورها السياسة الاجتماعية بمحتواها واهدافها ، وبشكل لا يمكنه الا ان يدعم النظام الاقتصادي — الاجتماعي الراهن ويحافظ عليه .

وبالرغم من ان العقلية البورجوازية — الاقطاعية هي ، اساسا ، عقلية محافظة فهي لا تستبعد النزعات الاصلاحية حتى « الثورية » منها ، وذلك لان هذه النزعات على نوعيها لها جذور في مواقف نخبوية . ولكن الحياة السياسية هي نتيجة مقررات واعمال تنبع من حكم دكتاتوري متسلط ، كما ان التغيير السياسي هو نتيجة تآمر او انقلاب لا نتيجة ارادة شعبية حرة .

اما بالنسبة الى البورجوازي — الاقطاعي « المتعلم » و « المثقف » فالنظام القائم ، ايا كان تركيبه الاجتماعي ، هو ميدان لنشاطه الفكري وربحه المادي . فهو ، في حياته العملية ، يلائم نفسه مع التركيب الاجتماعي القائم ويدعمه بصورة ضمنية ، كما ان وضعه الاجتماعي ، بغض النظر عن امكان وجود اية نزعة ايديولوجية معارضة ، يهيئه لتمثيل دور المتعاون مع النظام ، وهو دور لا يستطيع تبديله الا بتغيير نهج حياته ، اي بالتنازل

عن وضعه الاجتماعي وبتضحية ما فيه من امتيازات . لكن مفهوم التضحية ، وبنوع خاص التضحية الذاتية ، مفهوم غريب عن الشخصية البورجوازية ــ الاقطاعية . فالفرد يحرص على ان يعيش حياته في طمانينة ورفاه وهذا ، بالنسبة اليه ، **قيمة نهائية لا انتقاص منها** . وبالرغم من ان التزامه الفكري قد يدفعه ، برغبة مخلصة ، الى خدمة المبادىء التي يقتنع بصوابها ، فان نهج حياته والتركيب النفسي المرافق له يمنعانه من ذلك . فهو دائما ينتهي الى تبرير ذاته وتبرير سلوكه المتناقض مع اقواله .

« التعلّم » والتغيير

ان كون الفرد « متعلما » يجعله صاحب وضع ودور خاصين في المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي . « فالتعلم » في حد ذاته يضفي مكانة اجتماعية على صاحبه وهو قيمة بغض النظر عن محتواه . مثال ذلك ان الحصول على لقب الدكتوراه هو هدف اجتماعي مرغوب فيه بحد ذاته .

ومن الممكن ان يكون البورجوازي ــ الاقطاعي « المتعلم » انسانا « لم يتغير » . فكثيرا ما نجد ان « التعلم » لا يترك اثرا يذكر في اسس تركيب الشخصية . وهذا ما يبدو جليا في المواقف التالية : **العجز عن تملك اللغات الاجنبية تملكا كافيا ، وفقدان الانضباط والعجز عن ادراك دقائق المعاني والتعبير عنها ، والعجز عن مواجهة المشكلات بصورة منهجية** . وبالرغم من ان اسس تركيب الشخصية تبقى دون تغيير فان مطالبة المتعلمين بمكانة خاصة تجد لنفسها دعما قويا لمجرد انهم « متعلمون » . ومن نتيجة ذلك ان العادات الذهنية التقليدية والسلوكية القديمة تكتسب مكانة خاصة لصدورها عن « المتعلمين » ، وبالتالي تسهم في زيادة الضعف الاجتماعي والتخلـف .

ولعلي لا اغالي في القول انه كلما ازداد البورجوازي ــ الاقطاعي « علما » أصبح اقل قدرة على القيام بالمهمات الاجتماعية واكثر انانية . وطالما ان قوالب الشخصية الاساسية تبقى كما هي فان التغيير الجذري يصبح مستحيلا ، بحيث ان نزعة التغيير تنتقل الى مستوى آخر فيبقى التفكك الاجتماعي في ازدياد مستمر . ولذلك فان « المتعلمين » لا يمكنهم ان يشكلوا قوة مستقلة تعمل على احداث التغيير . فالقواعد والقيم التي يمثلونها في حياتهم العملية هي القواعد والقيم التي يمثلها النظام القائم في تركيبه وايديولوجيته ، والتي ترفض التغيير .

عقــدة الغرب

ان مكامن الضعف في المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي لا يمكن فهمها ، في اشكالها الاجتماعية والنفسية ، بدون ادراك علاقاتها مع الغرب . فموقف البورجوازي ــ الاقطاعي تجاه الغرب هو في الاساس موقف ازدواجية سببها ، من جهة ، شعور بالنقص ، ومن جهة اخرى ، اعجاب حاسد بكل

ما هو غربي ، بمعنى ان الاول يفسر نفور البورجوازية ــ الاقطاعية من اوروبا واميركا ، خاصة من الناحية السياسية ، وان الثاني يفسر بدوره النزعة الى التطابق مع الغرب .

وهكذا نجد ان « نهج الحياة » الغربي له مفعول سحري في نظر البورجوازي ــ الاقطاعي المتعلم ، بحيث ان اية مقارنة بين هذا النهج والنهج الوطني او الاشتراكي هي غير ملائمة وغير مرغوب فيها . انه يعتبر الغرب متفوقا ويحاول ، اسوة بالعرب المدافعين عن انفسهم ، ان يبين بأن مجرد كون الغرب مدينا لحضارة العصور الوسطى الاسلامية يجعل العرب المعاصرين مشاركين في الثقافة الغربية .

كذلك نجد ، من الناحية السياسية ، ان الاعجاب بالانظمة الاجتماعية الغربية اعجاب لا تمييز فيه ، بحيث انه يقدر النظام البرلماني البريطاني ــ الاميركي كما يقدر الدكتاتورية الفاشيستية . فعدوه ، اسوة بعدو البورجوازي الغربي ، هو « الشيوعية » ، وذلك بالرغم من تقبله « للاشتراكية العربية » و « التعاون » مع الاتحاد السوفياتي .

كذلك تنبع رغبة البورجوازي ــ الاقطاعي في الغرب من المنافع المادية التي يمكن للغرب تقديمها له . فالغرب ليس فقط « ثقافة » و « علما » بل ايضا بضائع وكماليات . ونجد ، في هذا الاطار بالذات ، ان القمع الجنسي في مجتمعه يعمل على تقوية رباطه بالغرب . ذلك ان جاذبية الغرب ، بالنسبة اليه ، هي في سهولة الوصول الى النساء بقدر ما هي في العلم والثقافة .

التفتت الاجتماعي

وفي المجتمع البورجوازي ــ الاقطاعي نقاط ضعف اخرى هــي : **التمزق الاجتماعي والسياسي ، والخصام السياسي ، والاستقطاب الطبقي والانقسامات الطائفية والعرقية** ، هذا مع العلم ان الطبقة البورجوازية ــ الاقطاعية ، كي تستطيع المحافظة على مكانتها كطبقة حاكمة تعمل على ابقاء العلاقات الاجتماعية الراهنة كما هي ، مدافعة عن الوضع الايديولوجي السائد . والواقع ان نمط سيطرة الطبقة البورجوازية ــ الاقطاعية في مختلف الانظمة الاجتماعية في العالم العربي تضع حدودا للتغيير ، وذلك بتحديدها ما هو « حسن » وما هو « سيء » بالنسبة الى المجتمع . ونجد ، في النهاية ، ان الشرط المسبق للاحتفاظ بالسلطة ، في كــل الانظمة البورجوازية ــ الاقطاعية ، هو الابقاء على تركيب هذه السلطة المرتكز ضمنا على تجميد التركيب الطبقي وعلى تامين خضوع الاكثرية مــن الناحيتين السياسية

والاقتصادية (اي خضوع ٩٠ الى ٩٥ بالمئة من السكان) .

ثم ان العقلية البورجوازية ـــ الاقطاعية لا تقر للجماهير الفقيرة بوجود خاص . واذا استثنينا التجريدات الدينية والاخلاقية نجد ان افراد الطبقات المسيطرة لا يشعرون بتعاطف مع الفقراء والضعفاء ولا يستطيعون التطابق معهم بسبب نوع التربية وبسبب الوضع الاجتماعي . كذلك فان الفقر الاقتصادي والجهل والمرض والتعاسة تبدو كلها ، في نظر العقلية البورجوازية ـــ الاقطاعية ، على انها امور **اخلاقية ـــ دينية** . فالعلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي يتصف بها النظام السائد (والافكار التي تحدد هذه العلاقات) تبدو كعناصر مألوفة من عناصر واقع معطى ، بمعنى ان البيئة الاجتماعية امر « طبيعي » ، وان العالم المادي والعالم الاجتماعي هما شيء واحد وانهما ، بالتالي ، يخضعان لشروط وقوانين واحدة .

والى يومنا هذا وحتى في اكثر البلدان تقدما من الناحية الاجتماعية ، حيث ادت الاصلاحات الزراعية والاجتماعية الى خطوات تقدمية مهمة ، نجد ان الفلاحين ما زالوا ، الى حد ما ، موضوع احتقار واضطهاد . وبالرغم من ان الحادثة التالية قد لا تكون الا تعبيرا عن موقف فردي فانها ، مع ذلك ، دليل على العقلية البورجوازية ـــ الاقطاعية .

عند وصولي الى عاصمة عربية في صيف عام ١٩٧٢ دعيت الى منزل احد موظفي الدولة ، وهو رجل متوسط العمر يقيم في حي الطبقة العليا . وكان ان علق احد الحاضرين على اكتظاظ الحي بالسكان وتخريب معالمه في السنوات الاخيرة وقد عزا ذلك الى تكاثر السكان السريع . لكن صاحب البيت اجاب بقوله : « كلا . لا علاقة لتكاثر السكان بذلك . انهم « الوحوش الفلاحون » الذين انتقلوا الى هنا وسببوا كل ذلك » .

والواقع ان لا شيء كهذه الملاحظة يدل بوضوح على التناقض الجذري وبالتالي على الضعف الكامن في المجتمع البورجوازي ـــ الاقطاعي ، وهو ان الاكثرية المحرومة لم تحتل بعد مكانها الشرعي والانساني في المجتمع .

هشام شرابي

هادي العلوي

سيكولوجية الحكام العرب : مشروع دراسة ميدانية

تستهدف هذه الدراسة توجيه عناية الباحثين الثوريين نحو الكشف عن الملابسات النفسية للسياسة العربية الراهنة من خلال الكيانات الرسمية الحاكمة . ولست انكر ان التطبيق الحرفي لمبدأ الدراسة الميدانية غير ميسور هنا بسبب طبيعة الموضوع ، اذ يستحيل علينا القيام باستجواب ، عن طريق استمارة مثلا ، والطلب الى المعنيين تثبيت اجاباتهم لاغراض البحث ، ما دام الامر متعلقا بمجموعة من الاشخاص يتبوأون مركزا يختلف عن ذلك الذي تكون فيه المجموعة الخاضعة للفحص الميداني من الناس العاديين (١) . للتعويض عن ذلك يمكن استكمال شروط الدراسة بالرجوع الى المصادر التالية :

١ — التاريخ الشخصي ، ٢ — السلوك اليومي ، ٣ — الوضع السياسي . كما يجب الاعتماد على فحص النماذج المتيسرة ، تقريبا للدراسة من الواقع المعاش واستنقاذا لها من التجريد . وهذا يقتضي بدوره ان يصار الى التسمية ، وبالنظر لحساسية الموضوع فان هذا الشرط لن يكون متوفرا بتمامه . على اننا نستطيع من الجهة الاخرى ان نستفيد من فرص الصراع

---

(١) — من هنا تشير هذه الدراسة الى حقل علمي — سياسي لا يزال بكرا . لذلك يأخذ نشرها طابع التحريض المباشر على دراسة هذه الناحية المهملة كليا في ادبنا السياسي . وطبيعي ان هذا الطابع لا ينفي عنها تعميميتها وبخاصة في القسم الاول حيث لا تدرس القاعدة المادية لسيكولوجية الحكام العرب (المستوى الاقتصادي والتحديد الدقيق لنمط الانتاج السائد) الا بشكل تقريبي ، عام ، سريع . وهي اذن دعوة الى البداية . وكل بداية محكومة بشروط محددة . (احد الشروط لهذه الدراسة انها لا تنتج داخل الجامعة ، حيث لا تزال جامعاتنا محكومة بببغاوية البطالة المستعبدة من قبل السلطة) . لذلك ، لا تكتشف اهمية هذه الدراسة ، على الرغم من كونها بداية تحريضية ، الا من خلال مناقشتها واعادة طرح المسألة من جديد . وهو ما يرجوه صاحب الدراسة نفسه . (هيئة التحرير)

بين الانظمة العربية فنتناول ايا منها على حدة ، ولكن مع الحذر من السقوط في شرك الاستدراج . ان تشريح اي نظام عربي يجب ان لا يتضمن تزكية للنظام المنافس .

التصنيف الأولي

لمعرفة الاصول التي يرجع اليها الحكام العرب يمكن استخدام معيارين عريضين : **طبقي ، واجتماعي خاص** ، وذلك على الوجه الآتي :

طبقيـا :

ان توزع الاوضاع الطبقية في المجتمع العربي هو الاساس ، بطبيعة الحال ، للانتماءات الطبقية للحكام . لسنا نجد المجال المناسب هنا لدراسة هذه الاوضاع ولكن يهمنا الاشارة الى الصفة الغالبة في لحظة نشوء هذه الكيانات ، فنلاحظ ان الوضع شبه الاقطاعي كان هو السائد في عموم المنطقة العربية ، باستثناء الجزيرة التي تسودها حالة بداوة حالت دون ان تستكمل وضعها الطبقي الخاص . ومع نمو الاقتصاد الصناعي والملكية الراسمالية في بعض الاقطـار نشأت البورجوازية باقسامها المتعددة : كومبرادور ، بورجوازية وطنية ، بورجوازية صغيرة . على ان ظهور وتطور البورجوازية لم يتم على حساب النظام السائد — شبه الاقطاع — فقد تعايشت الطبقتان بل وتداخلتا احيانا على النحو المعروف .

لتحديد الهوية الطبقية للحكام العرب من خلال هذه الاوضاع نجد :

في الاقطار المتطورة نسبيا وهـي **مصر والشام والعراق** — الفئات الحاكمة خليط من ممثلي الاقطاع والبورجوازية . في **الجزيرة ، نجد والحجاز** والامارات — بدو . اليمن — حكومة دينية بحتة تمثل نظاما عشائريا . في الشمال الافريقي ، المغرب — ملكية شبه اقطاعية . ليبيا — بدو . تونس والجزائر — استعمار مباشر . في المراحل التالية اعيد ترتيب الاوضاع الطبقية في انحاء كثيرة فصارت على هذا الشكل :

الاقطار المتطورة نسبيا — الفئات الحاكمة اصبحت بورجوازية صرفا ، ثم تطورت اوضاع قسم منها باتجاه سيطرة البورجوازية الصغيرة التي تتألف منها الآن بعض الفئات الحاكمة . ومن خلال البورجوازية الصغيرة استطاعت ان تنفذ الى السلطة بعض العناصر من حثالة البروليتاريا .

الجزيرة العربية — نجد والحجاز والامارات — بدو ، مع بعض المواقع البورجوازية . اليمن الشمالية —نظام عسكري متحالف مع البداوة الحاكمة في نجد والحجاز . الشمال الافريقي — المغرب — خليط من البورجوازية وشبه الاقطاع . الجزائر — بورجوازية صغيرة . تونس — بورجوازية في اطار عام . ليبيا — بورجوازية عسكرية .

المعيار الثاني للتصنيف يعتمد على الوضع الاجتماعي الخاص لرجل

الحكم ، وبتطبيقه على الحكام العرب نراهم ينحدرون من المواقع التالية :

١ — **الجهاز الاداري** — ويأتي منه الوزراء واحيانا رؤساء الوزارات ، حيث يحدث في قسم من النماذج ان تتألف الحكومة من كبار الموظفين المسلكيين كالمدراء العامين ورؤساء الوحدات الادارية الكبيرة . من امثلة هذا المنحدر حكومات الاردن ، آخر تشكيلة وزارية لعبد الكريم قاسم في العراق وحكومات العهد العارفي في العراق ايضا .

٢ — **من الجيش** ، وذلك في الانقلابات العسكرية حيث تتألف الحكومة من الضباط بما في ذلك رئيس الدولة .

٣ — شخصيات اجتماعية مستقلة ليس لها ماض سياسي او معتزلة للعمل السياسي . ويدخل في هذا الصنف الشخصيات التكنوقراطية التي اعتمد عليها نظام عبد الناصر وخليفته في مصر .

٤ — **من وسط وطني** ، يحدث ذلك عندما تتألف حكومة اثر انتفاضة او ثورة وطنية لا تحقق كامل اهدافها ففي مثل هذه الاحوال تلجأ القوى المتنفذة الى تأليف حكومة تضم بعض العناصر الوطنية ولكن دون ان تكون خاضعة لنفوذ الحركة المجهضة لان الثقل يبقى الى جانب السلطة القائمة وهي الفعلية . مثال ذلك الحكومات « الوطنية » في سوريا ولبنان بعد زوال الاحتلال الفرنسي والحكومة العراقية بعد ثورة العشرين .

ان تصنيف الفئات الحاكمة طبقيا هو احدى المقدمات الضرورية لمعرفتها سيكولوجيا . على أن تحقيق هذه المسألة ليس ميسورا ، بالنظر الى ان علمي النفس والنفس الاجتماعي لم يوليا عناية كافية لهذا الجانب من حياة الانسان ومجتمعه ، وفي حدود معرفتي فان علم نفس الطبقات لم يظهر حتى الآن ، ولكن لدينا مع ذلك بعض الملاحظات الثاقبة بهذا الخصوص في آثار المفكرين الاجتماعيين من العصور المختلفة . واننا لنعلم بفضل هؤلاء المفكرين ان للوضع الطبقي تأثيرا عميقا على سلوكية الافراد ، وعندما يرتبط هذا الوضع بمرتكزات استغلالية ، حيث تسود الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ولسائر الاشياء تبعا لذلك ، فان السلوك الفردي يتحدد وفقا لروح التملك . وهو معيار جوهري للتفريق بين سلوكية المالك وسلوكية المحروم ، وبالتالي بين سلوكيتين طبقيتين مختلفتين . وبالاستناد الى سوابق الفكر الاجتماعي التقدمي يمكننا ان نشخص في سلوكية المالك هذه المجموعة من السمات :

الطغيان المقرون بالغرور — ضعف الوازع « النزعة » الانساني — التحلل الاخلاقي ... يجب ان يؤخذ بنظر الاعتبار ايضا الاختلاف في ظروف العمل حيث يكتسب كل من مالك الارض والفلاح ، والعامل ورب العمل وضعا نفسيا خاضعا في بعض معطياته لتأثير هذه الظروف .

أساليب الوصول الى السلطة

الى جانب المرتكزات الاجتماعية تلعب طريقة الوصول الى السلطة دورا ، يبدو لي انه غير ضعيف ، في تكييف نفسية الحكام . تنقسم هذه

الاساليب الى صنفين عامين : **شرعي** ، **انتزائي** .

مقياس الاول هو حصول الموافقة الشعبية ، اما اشكاله في الوقت الحاضر فيتميز منها **الانتخابات الحرة** ــ ومثالها حكومة اللندي في شيلي .

الثورات المسلحة ــ وهي على قسمين : الانتفاضة الشعبية الشاملة ، ومثالها ثورة اكتوبر البلشفية ، الحرب الشعبية الطويلة الامد ، ومثالها ثورة الصين وكوبا .

الانتزائي :

اطلق هذا الوصف في الادب السياسي القديم على عملية اغتصاب السلطة ، واصله من الفعل نزا ينزو بمعنى التوثب المصحوب بالسرعة والطيش كما يؤخذ من طريقة استعماله . وللانتزاء في الوقت الحاضر عدة اشكال ، بقدر ما يتعلق بالمنطقة العربية :

١ ــ **الانقلاب العسكري** الذي يتخذ احد شكلين : عملية عسكرية بحتة من داخل الجيش ، او عملية مختلطة يشترك فيها مع الجيش مغامرون مدنيون يمتلكون نوعا من التنظيم السياسي .

٢ ــ **الالتفاف** على حركة وطنية ، وقد اسلفت الحديث عنه .

٣ ــ **التواطؤ** المباشر مع القوى الاجنبية ــ العمالة .

يترتب على الانتزاء سلوكية مطابقة تتسم بـ : روح الشقاوة ــ العنف القمعي ــ النزعة الاستبدادية ــ احتقار الشعب والخوف منه . ومن النادر ان تتوافر هذه السمات في السلطة التي يوصل اليها بطريق شرعي . ان هذا ما يستنتج من ملاحظة السلوك السياسي والشخصي لرجال الحكم في الكيانات السياسية من النوع الاول مثل : لينين ، ماوتسي تونغ ، هوشي منه ، فيديل كاسترو ...

لدى مطابقة اساليب الوصول الى السلطة مع الكيانات العربية نجد ان الغالب هو اسلوب الانتزاء بأشكاله المذكورة آنفا ، ونلاحظ في المقابل عدم حصول تجربة انتخابات حرة في المنطقة ، اما الحرب الثورية المؤدية الى السلطة فمن المعلوم انها حصلت في الجزائر ثم انتكست ، وتكررت بصيغة محدودة في اليمن الجنوبية ، وهناك تجربة ناشئة تخطو نحو التعمق في عمان ــ أقليم ظفار .

تأثيرات الوضع الحضاري

ان الانتروبولوجيا النفسية تربط بين اضطرابات شخصية الفرد والتحلل الحضاري Cultural Disintegration حيث تنظر الى الاول كارتكاسات

بشرية للاخير (١) . وتوخيا للدقة يجب التمييز بين حالتين من السقوط الحضاري هما التحلل والتخلف ، اما التحلل فهو السمة العامة للمجتمعات الغربية المعاصرة ، وهو نتيجة لأزمة النظام الراسمالي في المرحلة الامبريالية الراهنة . من نتائج هذه السمة شيوع الامراض النفسية الخطيرة خاصة في الولايات المتحدة حيث تكتسب الرأسمالية صيغتها الامبريالية العميقة بالقياس الى الدول الرأسمالية في اوروبا .

واما الثاني فيختص بالمجتمعات الشرقية الحاضرة . والتخلف في هذه المجتمعات يحتوي التحلل زائدا : الجهل ، بخلاف المجتمع الغربي الذي يرافق تحلله الحضاري نهوض علمي وثقافي شامل . اما السمات التي يتميز بها المتخلف حضاريا فيمكن رؤيتها ضمن الاطار التالي :

— **الميل الى المظاهر** ، تدل على ذلك المقارنة بين زركشة الازياء التقليدية والوانها الصارخة وبين بساطة الازياء الحديثة .

— **المبالغة في البذخ الشخصي** (٢) ، **ضعف الحس التنموي** .

وعلى صعيد العلاقة بالفرد المتفوق حضاريا تبدو شخصية المتخلف اضعف ، مما يتمثل في الشعور بالضآلة الذي يحسه الاخير في مجرى تعامله مع الاول (٣) .

بعد ان رسمنا الخطوط العامة للخلفيات الطبقية الاجتماعية للحكام العرب دعنا نثير الانتباه الى الخواص السيكولوجية لشخصياتهم .

الشخصية القناع — انعدام القضية

ان تبلبل اخلاقية المجتمع بنتيجة السقوط الحضاري يعزز النزعة النفعية في سلوك الافراد مما ينجم عنه ضعف الشعور بالمسؤولية الاجتماعية . على ان النفس الجماعي للعلاقات في المجتمع العربي ، الذي يمثل كاثر من آثار البداوة ، يضع قيدا يحول دون تحول هذه النزعة الى ظاهرة كما هو

---

(١) — من الضروري عدم اغفال الفروق بين المجتمع المتحلل حضاريا والمجتمع البدائي . ان الاول لا بد ان يكون قد مر بفترة نشاط حضاري اعقبها ركود وتحلل اما الاخير فلم يتصل بهذه المرحلة فبقيت حضارته منسجمة مع نفسها ، ولذلك فمفهوم التحلل لا ينطبق عليه .

(٢) — من ظواهره عند العراقيين : الميل الى السكن في الفيلات الواسعة مقابل قناعة الفرد الاوروبي بالسكن في الشقق التي تمتاز بصغر المساحة بالمقارنة مع الفيلا العراقية ، مع توفر المستلزمات الحضارية والصحية . يلاحظ ايضا ان المتخلف يحرص على مظهره الشخصي وينفق عليه جزءا كبيرا من مدخولاته دون ان يقابله بعناية مماثلة بالشروط الصحية والحضارية لبيئته الخاصة .

(٣) — مثال ذلك زواج العراقيين بالمرأة الغربية . ان اكثر هذه الزيجات تفتقر الى التناسب في عمر الزوجين — الزيادة في عمر الزوجة — مع عدم توفر مواصفات شخصية تبرر الاختيار كالجمال او المستوى العلمي ، ولكنها تتم تحت تأثير هذا الوضع اللاشعوري . وقد لاحظت لدى عوائل واقرباء المتزوج من غربية احساسا بالفخر ينبع من وجود هذه المرأة في العائلة .

الحال في المجتمع الرأسمالي الغربي . ان النفعية موقف اخلاقي وفلسفي للبورجوازية المعاصرة ، فلكي تأخذ مجراها كظاهرة لا بد من الاتصال بموقع بورجوازي . وقد تيسر ذلك بفضل الانفتاح على الغرب الذي جاء عبر الاحتلال الاوروبي لبعض البلدان العربية ، ثم عبر الكيانات الرسمية التي تخلى لها الاحتلال عن حكمه المباشر . ولقد صادف الموقف البورجوازي وهو يغزو المجتمع العربي علاقات وقيما اجتماعية مفككة تستبطن قدرا وافيا من التحلل واللامبالاة ، فطورها باتجاه اخلاقيته . ومن هنا طفقت النفعية تلقى موطىء قدم ارسخ واوسع متكافلة مع ضعف الشعور بالمسؤولية الاجتماعية لدى الفرد . ولا ينبغي ان يغيب عن البال ان هذا التحول كان على اشده في الاوساط التي تغلغلت البورجوازية في بيئتها والتحمت مصالحها بمصالح الرأسمالية الاجنبية المسيطرة ، في حين ظلت البيئات الريفية تعيش مرحلة تحللها السائب في شبه عزلة عن تطور الحياة في المدن .

ثمة فارق جوهري يفصل بين نفعية الفرد المتخلف ونفعية نظيره في المجتمع المتقدم . فالنفعية هناك مفيدة — الى حد معين — بالمستلزمات المطروحة في مجرى النشاط الحضاري الذي يزاوله المجتمع ؛ حيث يكون الفرد ، ربما دون ارادته او وعيه ، جزءا من هذه العملية الساحقة . اما هنا فالنفعية تتكافل مع خلفية راكدة تتميز كما قلت بضعف الشعور بالمسؤولية الاجتماعية وتنتهي اخيرا الى تجريد الفرد من الارتباط بقضية عامة توجه نشاطه الفكري أو العملي .

وبتأثير ذلك يتحول الانسان الى كائن سلبي — غريزي ، وتتكيف همومه في هذا الاتجاه لتدور على محور المكاسب الفردية التي تنمو في معزل عن الالتزام الاجتماعي . على ان هذا الفارق قد لا يبدو واضحا بما فيه الكفاية ، خاصة في هذه الفترة التي تشهد المزيد من تحلل المجتمع البورجوازي في الغرب ، ولكن علينا ان لا نغفل البعد الحضاري الذي يظل احدى السمات الاساسية لمجتمع قطع في طريق التقدم العلمي والتقنوي خطوات هائلة لم يعد له الخيار في ان يتراجع عنها .

نطل من هنا على شخصية الحاكم العربي ، بوصفه تجسيدا متطرفا لسلبيات مجتمعه ، لنراها تدور على محور (ما اريد ان يكون) على حساب (ما يجب أن يكون) واصلا من ذلك الى التلبس بالشخصية القناع من ذلك النوع المخصص لتسخير الآخرين في سبيل المصلحة الفردية ، الذي يعده جان ميزونوف — عالم النفس الاجتماعي — اوقح الاقنعة . وتتمحور حول هذه النقطة قضية الحكام العرب من المحيط الى الخليج وبصرف النظر عن الاختلاف في المواقف الشعارية والايديولوجية . اما محتوى المصلحة الفردية بالنسبة لهذه النماذج فيظهر على احد وجهين : **الزعامة والسيطرة ، الثراء والمتع الشخصية** .

وقد يجتمع الوجهان في شخص واحد ، وهي الحالة الغالبة ، ولكن الوجه الاول قد يوجد بمفرده ، ومثاله جمال عبد الناصر وعبد الكريم قاسم ، اللذان لم يعنيا بجمع ثروة خاصة لان مطامحهما مستغرقة كليا في عقدة الزعامة ، وهي احد اعراض مرض حب الظهور الذي يصيب الفرد ، تبعا

لما فصلته مباحث علماء النفس ونفس الطفل . يجب ان يشار مع ذلك الى ان الاصابة بهذه العقدة لا تفترض الورع من وجه آخر ، فالحكام المصابون بها يجدون على الدوام من الفرص ما يشبع نهمهم الى التمتع . ان المسألة تتعلق هنا بالحالة الغالبة .

ضعف الحس التنموي

تتصل هذه الحالة بما سبق ، اي بتجرد الحكام من قضية عامة توجه نشاطهم . اما سببها فيرجع بدوره الى ظروف التخلف الحضاري . ان ركود المجتمع وتحلله لا يساعدان على طرح المشكلات المتعلقة بالتطور والتنمية على اي اتجاه ، والفرد المتخلف يكون في العادة خاملا ، غير فعال ، حتى بعد اكتسابه معرفة عصرية في فرع علمي او تقنوي معين . والى القارىء هذا النموذج :

يسافر عدد كبير من الطلبة الى البلدان المتقدمة ، رأسماليها واشتراكيها ، وينضمون الى نفس الجامعات والمعاهد التي يتخرج فيها العلماء من الفروع العلمية المختلفة . وهم يتخرجون ايضا ويحصلون على شهادات بالكفاءة اسوة بزملائهم في تلك البلدان . ولكن خريجينا يعودون ليعملوا بوتيرة مماثلة لتلك التي يعمل بها مواطنوهم غير المتعلمين ، ويتصرفون وهم في الجامعة او في معاهد البحوث كموظفين من النوع العادي ، دون ان يظهروا ميلا مكافئا نحو الانتاج المستقل او الابداع . وقد لاحظت من معايشتي للحياة الجامعية عندنا في العراق ان افضل كوادرها من الناحية العلمية لا يزيد على كونه معلما ناجحا يجيد هضم المواد المدرسية وتلقينها لطلابه .

ان ضعف الحس التنموي لا بد ان يترك آثاره على شخصية رجل الحكم . واذا استذكرنا مجمل اوضاع السلطة العربية التي تعقبناها حتى الآن فان التأثير لا بد ان يكون هنا اشد . في وسعنا ملاحظة ان الحكام العرب ، وهم اقل خبرة من الخريجين المتخصصين ، لا يملكون القدر الادنى من حوافز السياسة التنموية ، وهو ما يعبر عنه هبوط مستوى خطط التنمية والافتقار الى مشروعات تنموية طموحة ، مع العجز عن تنفيذ الخطط الموضوعة رغم ضآلة حجمها ؛ ففي حين يقترن التنفيذ في البلدان المتطورة — الاشتراكية خاصة — بالتسارع الذي يترتب عليه وفر كبير في زمن الخطة ، يجري التنفيذ هنا بوتائر قاصرة عن حجم الخطة مما يؤدي ، باستمرار ، الى انتهاء المدد المحددة لها وهي لا تزال قيد الانجاز . الشاهد مأخوذ من الواقع : ان الاقطار العربية على اختلاف حكامها لم تتطور منذ نشأت الكيانات الحالية ، ولم تزل على وجه الاجمال عند النقطة التي بدأت منها في نهاية العهد العثماني . وما يشاهد من معالم عصرية في هذه الاقطار يجب ان يوضع على ملاك المواجهة الاعتيادية لمتطلبات الحياة ، وهذه المواجهة تتحدد ضمن خط المهام اليومية لاجهزة الدولة ، التي لا تغير وتيرة عملها من سلطة الى اخرى كما انها تحافظ في العادة على عناصرها التقليدية وسط التغيرات .

سلوكية القراصنة

تظهر في الحكايات التي تتحدث عن القراصنة في الازمنة القديمة سمتان متلازمتان :

الاولى اندفاعهم المغامر في القتال وخوض المعامع الخطرة بسرعة وطيش . الثانية افراطهم في اللهو اثناء الفترة ما بين معركة واخرى .

ويظهر الشيء نفسه لدى عصابات النهب والسلب المنظمة ، التي يبدي افرادها شجاعة فائقة في مقاومة العدو وينغمسون في عين الوقت في الملاذ التي تستهلك ما يحصلون عليه بمغامراتهم .

هذه السلوكية تظهر ايضا عند ذلك الفريق من الحكام العرب الذين يصلون الى السلطة بانقلاب عسكري اي عن طريق المغامرة التي تخضع لعامل المباغتة والسرعة . والانقلاب العسكري يقترن عادة بعدم القدرة على اطالة المعركة لان عناصره قصيرة النفس بحكم محدوديتها من الناحيتين التنظيمية والايديولوجية ، مع انعدام القاعدة الجماهيرية لتحركاتها .

في غضون هذا الجو النفسي يثير الانتصار السريع الذي يحققه الانقلاب العسكري غرورا مصحوبا بالميل الى استثمار النصر على وجه العجلة . يتمثل ذلك في الركض الجنوني وراء المكاسب والتفكير في الثراء العاجل ، اما اللذة فتمارس بابتذال واضح يشير الى طريقة ممارستها في اوساط القراصنة . ويقترن ذلك كله في بعض الاحيان بموجة فرح غير اعتيادية تعكسها اجهزة الاعلام الصوتية والصورية من خلال طغيان النهج الترفيهي والاطرابي على البرامج . وفي بعض الحالات ، تتطور حالة الفرح الى تهريج عام . ولدي مشهد ذو دلالة عميقة ولكن بعض الملابسات تمنعني من الاستشهاد به .

ان سلوكية القراصنة تترتب على الشعور بموقوتية السلطة ، وهو ناتج بدوره عن الوصول الى السلطة عن طريق المغامرة العسكرية الخاطفة . وقد عبر احد السياسيين العراقيين عن هذا الشعور بكلمة مأثورة جاء فيها ان العراق خيمة محترقة وان الشاطر هو من يأخذ منها ما يقدر عليه قبل ان تفوت الفرصة وتأتي عليها النار .

اختيار شخصيات ضعيفة للمناصب الرسمية

ان الانقلابات العسكرية تؤدي على الاكثر الى الدكتاتورية . واذا استثنينا تجربة عبدالله السلال في اليمن فان الزعماء الذين وصلوا الى الحكم عن هذا الطريق تحولوا بسرعة الى دكتاتوريين . ولم يكن ذلك بسبب كفاءاتهم بقدر ما هو مدين في الحقيقة لطبيعة الانقلاب العسكري ، حيث يظفر الى السلطة اكثر القادة قدرة على المغامرة . ولكن المغامر — الدكتاتور ، وهو في كل الاحوال من الضباط او المغامرين القليلي الخبرة في

السياسة ، نادرا ما يتمتع بالمؤهلات التي تجعله يلقى قبولا ذاتيا من الحاشية او الجمهور مما يلجئه الى استخدام سلطاته للتخلص من العناصر الكفوءة في قيادة السلطة ويحل محلها عناصر اقل كفاءة من داخل القيادة او حتى من خارجها ، ومن الغالب ان يكون هؤلاء من ذوي الدور الثانوي في الانقلاب . وبذلك يتخلص المغامر من المنافسين ، او من الاشخاص التي يتوقع ان تشعر بكفاءتها او قوتها الى جانبه ، كما يضمن تكوين الحاشية من عناصر ضعيفة الشخصية ، محدودة الكفاءة ، لتسهيل فرض نفسه كدكتاتور وصيرورته اقوى شخصية في التشكيلة الحاكمة التي جاء بها الانقلاب .

عانت انظمة الحكم العسكرية من هذه الاساليب بشكل حرمها من كفاءات قيادية وادارية نافعة ، وقد ساعد ذلك على اضعافها وتعريضها للتقلبات السريعة ، رغم عنايتها الشديدة بقمع المعارضة .

الادلال

عندما يشعر الانسان ان الاشياء مسخرة له وان جميع من حوله هم في خدمته ، يتعرض للاصابة بمرض الادلال . والادلال ان يعطي الفرد لنفسه من الحق في التصرف ما لا يملكه غيره ممن يقف خارج وضعه الخاص . وهو في الاصل حالة طبيعية تظهر عند الطفل بحكم وجوده في دائرة الرعاية من الكبار . لكنه يظهر ايضا عند المريض الذي يقع بسبب مرضه تحت دائرة مماثلة من الرعاية ، على ان ادلال المريض يتوقف على قوة شخصيته وشدة تحمله فالمريض المعتد بنفسه قد لا يحتمل الظهور في موقف الضعف مع الذين حوله من رعاته ومعالجيه كما نجد عند الجرحى من المقاتلين . وهناك بعض الحالات التي يظهر فيها الادلال بصورة موقتة كما يحصل بالنسبة للمسافر العائد ، او المرأة في ساعة الزفاف .

ان ظروف الادلال متوفرة على صعيد السلطة في الاحوال التي تكون فيها الاخيرة وسيلة للكسب الشخصي او ، بمعنى آخر ، في السلطة البيروقراطية غير الشعبية ، وعلى وجه الخصوص في الانظمة الدكتاتورية . ان رجل الحكم يجد نفسه هنا محاطا بالحاشية ، التي اشرنا الى تركيبها في الفقرة السابقة . وهو بحكم سيطرته المطلقة على الامور يشعر فعلا ان كل الاشياء مسخرة له وان الجميع هم في خدمته ، ومع انه قد يعلن احيانا انه يعمل لخدمة الشعب فهو ، في الواقع ، يستبطن لا شعورا بأنه مخدوم من قبل الشعب بسبب كونه في قمة السلطة .

شاهد من الواقع : نظرت مرة الى الوصي على عرش العراق الامير عبد الاله وهو يمتطي العربة الملكية في طريقه لافتتاح البرلمان وكانت العربة مزركشة على طريقة عربات الزفاف وكان الامير بدوره مزركشا . وقد حدث ان نفرت الخيل من شدة الازدحام فانحرفت العربة عن الطريق فأخرج الوصي رأسه من داخل العربة وهو يتأوه على شاكلة مريض يقدم له دواء يرفض تناوله ، ولم يكن يتكلم وانما كانت تعابير وجهه تنم عن انفعاله . ان حركة وجه الامير هنا حركة خاصة يصعب على اي شخص آخر ان يرسمها على

وجهه ما لم يتمتع بنفس مركزه في السلطة .

هذا النموذج سرى في الذين اتوا بعد هذا الامير من امراء العراق ، وهو في الحقيقة سمة طاغية في انظمة الحكم العربية الحاضرة .ومما يقوي في رجل الحكم نزعة الادلال سلوك الحاشية ومن ورائها اجهزة الاعلام حيث يحاط الرئيس بهالة من التصرفات التي توحي بتفرده واستحقاقه ما لا يستحق سواه من البشر ، كما تغدق عليه القاب مثيرة للشره والغرور .

ان الادلال يجعل رجل الحكم شخصا غير اعتيادي يخضع في تصرفاته لمواصفات شاذة الى المدى الذي يجعل التعامل معه عسيرا للغاية . ويعمق ذلك من عزلة السلطة عن الشعب بتأثير الشرخ الذي يحدثه في الطبيعة الذاتية لكل منهما . وبتأثير ذلك كان الشعب يشعر انه يواجه في قمة السلطة كائنات فوقطبيعية ، وقد كان هذا الشعور قويا في الماضي وربما فسر لنا ذلك الاندفاع العفوي في تقديس الملوك وتأليههم في بعض الاحيان . ولكن تقدم الوعي الاجتماعي في العصر الحالي جعل النظرة الى هذه الكائنات الفوقطبيعية تختلف ، فالشعوب الآن اميل الى احتقارهم منها الى تقديسهم . وقد صار مناط الاحترام هو كون رجل الحكم مألوفا من الشعب بعد ان نزلت الالوهية من عليائها تاركة للوعي ان يحدد مجرى العلاقات الاجتماعية .

سيكولوجية العمالة

للعمالة صوت قد يكون هو النهائي في ادارة السياسة العربية الرسمية ، وهي ترجع في ملابساتها السيكولوجية الى نفس الخلفيات التي تضمنتها هذه الدراسة . من ذلك ما يتصل بالشعور بالضآلة الذي يحكم العلاقة بين الفرد في المجتمع المتخلف ونظيره المتحضر الغربي فبمقدور الباحث ان يرى فيه منطلقا اساسيا لتفسير عمالة الاول للثاني . ولكن يجب ان يضاف الى الفارق الحضاري عامل القوة ، فالعميل لا يكون كذلك الا حين تكون هناك دولة عاتية محتلة او ذات نفوذ راسخ في المنطقة . ان هذا هو السبب في انه لا يوجد بين العرب عملاء للسويد او سويسرا مثلا بينما يوجد عملاء للولايات المتحدة وبريطانيا العظمى .

ثمة في هذا الصدد معيار تاريخي يدعوني الى مراعاة هذا المنطق في تفسير العمالة يتمثل في حقيقة ان الامة العربية لم تشهد في الماضي مثل هذا السيل من العملاء للاجنبي ولم يرد منذ بداية العصور الاسلامية حيث شارف العرب مرحلة نهوضهم الكاسح ما يشير الى « ظاهرة خيانة » حصلت على المستوى السياسي او العسكري في مجرى العلاقات مع الدول الاجنبية الكبيرة التي كانت قائمة آنذاك ، كما يحدث حاليا على المستويين وبالنطاق الواسع الذي شهدته العلاقات مع الدول الاستعمارية . اما السر في ذلك فيرجع في تقديري الى ان الامة العربية كانت حينذاك هـي المتفوقة في الحضارة والقوة على ما عداها فمن الطبيعي ان لا يساعد ذلك على خلق البيئة النفسية المناسبة لتفريخ الخيانة او العمالة للاجنبي .

يحسن بنا ان نضع في الحساب ان العوامل النفسية لا تعمل بمفردها

جاك بيرك
(Jacques Berque)

أبعاد متعددة
(Pluriels)

١،٠ ــ يقوم كل مجتمع على مبدأ التباين وعلى التفاعل بين ابعاده المتعددة .

٢،٠ ــ تنتظم هذه الابعاد فيما بينها مما يؤدي الى تغلب احدها على الآخر ، لهذه الدرجة او تلك ، لهذا الحد او ذاك ...

٣،٠ ــ ... دون ان يكون في ذلــك تخصيص لهذا البعد او ذاك ــ الاقتصادي مثلا ، او التكنولوجي ــ بوضع متميز يجعل منه مبدأ الابعاد الاخرى او علتها ويجعلها هي انعكاسات له او مشتقات منه .

٤،٠ ــ ابعاد متعددة : كذلك شأن الشخص الفردي .

٥،٠ ــ العالم اليوم يجد نفسه في التعددية ذاتها ، فهو قائم على مبدأ التباين ، وعلى التفاعل بين الثقافات المختلفة .

٦،٠ ــ التحرر الاجتماعي ، نمو الشخص ، المستقبل المتنوع للعالم : هذه ، في النتيجة ، قضايا متضامنة .

٧،٠ ــ لكن هذه الاهداف ، هذه الكفاحات المتضامنة لا يواجهها العالم ، بعامة ، الا في التشتت ، والمنافسة ، والتنصل من المسؤولية .

التحول الكيفي La Conversion Modale

١،١ ــ استخدام مفهوم النمو/التحول بين الطرق المختلفة للممارسة الاجتماعية ، افضل من استخدام مفهوم « تقسيم العمل » الضيق ، الجامد .

٢،١ ــ هذه « الطرق Modes » ، « الابعاد » او « القطاعات » (كما يعبر الاقتصادي) ، « المقولات » (كما يقول الفيلسوف) ، «المحمولات» (كما يعبر النحاة) واوثر ذلك شخصيا ، لا يكفي ان نمايز فيما بينها بسمات

نأخذها من علم الاجتماع : اقتصادية ، مورفولوجية ، جمالية ، لعبية ، الخ .

٣٫١ — انها في الواقع ليست الا تنويعات او تفككا طيفيا لمجموع هو نفسه ناشىء عن نموها وتحولها .

٤٫١ — التحول الكيفي افضل الاشياء توزعا في العالم .

٥٫١ — اذن ، كل فعل لغوي يتضمن ان يصبح المعنى صوتا ، وان يتحول الصوت لدى السامع الى معنى .

٦٫١ — اللغة : الدال والمدلول ، يحور كل منهما الآخر ، بممارسات وموضوعات خارجية ، وفقا لتكافؤ ثابت .

٧٫١ — الذات الفردية والجماعية تجمّع (مم تتكون ؟) عددا كبيرا من هذه التحويرات ...

٨٫١ — بحيث ان المجتمع الواحد ، مثلا ، **يكون** هذا وذاك معـا وبالتناوب ، اقتصاده ، تشريعه ، فنونه ، الخ .

٩٫١ — نتفق على انه من الصعب ان نفهم كيف يكون المجتمع هذا وذاك معا وبالتناوب . يمكن ، على الاقل ، ان نعاين Constater ذلك ...

١٠٫١ — ... ، بينما القول ان هذا **ينتج** ذلك ، ان هذا المعتقد ، مثلا ، **حصيلة** هذه العملية المادية ، قـول يعني تقديم الفرضية وتأخير المعاينة ...

١١٫١ — ... ، علما ان هذا من حق كل تحليل ، لكن لا تتهموا من يقدم المعاينة ، بانه « مثالي » .

ما القاعدة ؟

١٫٢ — العلاقة المشتركة بين جميع الطرق ذات القاعدة هي وحدها التي تجعل نموها/تحولها ممكنا .

٢٫٢ — واذا قلنا ان قاعدة المجتمع هي مستوى علاقاته الاكثر مباشرة مع اساسه « الطبيعي » ؟

٣٫٢ — ولا تنحصر هذه العلاقات في علم البيئة وانما تبرز في بعض الاتجاهات ، وتتعزز في مهمات جماعية .

٤٫٢ — مهمات جماعية ؟ العمال ، الفلاحون ، بالتأكيـد : اذن ، نتحدث عن الطبقات .

٥٫٢ — لا تتحدد الطبقات بعلاقاتها المتبادلة وحسب في عملية الانتاج ، وانما تتحدد ايضا بعلاقاتها التباينية مع القاعدة ، بالمعنى الذي اعطيناه هنا لهذه العبارة .

٦٫٢ — ثمة نوع خاص من العلاقات مع القاعدة يميز مهمات جماعية اخرى : النوع الذي تقيمه الشعوب الناشئة او بالاحرى المتجددة ، ذلك

ان كفاحها لا يعيد النظر في اوضاع نظام معين وحسب ، وانما يعيد النظر كذلك في الوضع الاساسي على مستوى الكون ...

٧٤٢ — ... الفنانين والمثقفين ، الشبيبة ، وآخرين .

٨٤٢ — اذن ، هؤلاء جميعا ، في العمل ، متضامنون مع العمال والفلاحين ؟

٩٤٢ — نعم ، وان بدا هذا الجمع متسامحا ودون مسوغ . لكن يمكن ويجب ان يجد ما يسوغه في كل حالة . لكن ، هل تم ذلك ؟

١٠٤٢ — يجب ان تبحث ايضا ، في كل حالة ، هذه الوشائج المهملة غالبا ، الممكنة دائما ، والتي توجه ، في الاخير ، مستقبل الشخص ، والمجتمعات ، والعالم .

ادراك القاعدة والادراك بالقاعدة

١٤٣ — « العودة الى القاعدة » ، « البناء على القاعدة » يعني تحسس مثل هذه العلاقات ، واقامتها ، وممارستها .

٢٤٣ — وهي ، لتباينها في النوع والدرجة ، تتطلب الوصف والتحليل ، والمقارنة احيانا .

٣٤٣ — غير انها تفصح عن ذاتها وتفعل ، على الاخص ، بقيمتها ، واذن بالرمز والصورة .

٤٤٣ — هل في ذلك ما يؤكد اولية الخيالي ، الحدس ، العفوية ، ونهاية « السياسة العلمية » ؟ كلا ، على العكس .

٥٤٣ — فما سيكون العلمي اذا لم ندركه بدءا من الواقع ، في شموليته للواقع ؟

الاصالة

١٤٤ — نسمي اصالة ، هذه العودة الى القاعدة ، تبعا لهذا المعنى او ذاك من المعاني التي اشرنا اليها سابقا .

٢٤٤ — فالاصالة لا تقوم ، كما يزعم كثير ممن يدافعون عنها او يستخدمونها ، على الماضي ، والاستمرار ، والاصول ، ...

٣٤٤ — ... ، بل تقوم على الجهد المتجدد باستمرار لجعل العلاقة مع القاعدة اكثر حضورا ، ودقة ، وفاعلية .

٤٤٤ — « اكثر حضورا » : مظهرها المجازي ، السيمائي Visagier ، الشعري ، ...

٥٤٤ — ... ، « اكثر دقة وفاعلية » : يمكن الطموح لخلق شروطها

وتسهيل ممارستها بالمعرفة والتقدم التقنيين .

٦،٤ — مع ذلك وبالرغم من انعدام التعارض بين الاصالة وتعقد البنى الاجتماعية او التقدم التكنولوجي ، فانه ينشأ ، بعامة ، تباين وتوتر .

٧،٤ — تلك هي الحالة حين يظهر تباين بل تناقض بين تحول **الطبيعة** بوساطة المعرفة والتقنية ، من جهة ، ونمو الانسان فرديا وجماعيا ، من جهة ثانية .

٨،٤ — وما يقال عن العالم ، حيث يعني التقدم الصناعي بالنسبة الى بلـد ، تخلفا بالنسبة الى بلـد آخر ؟ في هذه الحالة يكون العالم ، بشموليته الكونية ، فاقد الاصالة .

ما الهوية الجماعية ؟

١،٥ — تتحدد الهوية الجماعية (الامة ، الطبقة ، المجتمع ، الثقافة ، الخ ...) بالتأليف المختص بها ، بين قاعدتها ، وتجربتها المعاشة ، وابعادها المختلفة .

٢،٥ — تتعلق تاريخيتها بكونها نظاما : وأي شيء آخر يسمح بتنويع المضامين التي لا تعيق الهوية ؟

٣،٥ — ان التأزم المزعوم بين التطور التكنولوجي وخصوصية هذه الثقافة او تلك يستند الى الرأي القائل بأن الثقافات ستكون وحيدة البعد وان تطورها مجبر على اتباع نماذج متفوقة .

٤،٥ — ان كان هناك تفوق حاصل (بالاضافة الى علاقات القوة) بالنسبة الى المذاهب التي تحقق التحول الصناعي **لكوكبنا** ، فلأن هذا التحول يغير الاساس ، ويحدد بدءا من ذلك اي تفاعل بين البعد التكنولوجي والابعاد الاخرى ، ويؤثر تدريجا حتى في ترتيب النسق الكلي .

موجات عديدة من التناقضات

١،٦ — الضياع هو ما تدفعه هذه المذاهب ثمنا لهذا التفوق ، ويتضح بقدر ما تتلاشى فيها ابعاد اخرى من الممارسة الاجتماعية وعلاقاتها مع القاعدة ، ...

٢،٦ — ... وهذه ظاهرة اطلقت علـى تنوعاتها اسماء كثيرة : استلاب ، تشيؤ ، اكداح ، وعي خاطىء ، الخ .

٣،٦ — التلوث الذي هو ، بحصر المعنى ، افساد للعلاقة مع البيئة بفعل التطور الصناعي ، يشكل احد اسماء هذه التنوعات .

٤،٦ — لكنها جميعا تكشف عـن خلل القاعدة وتماثلات الممارسة الاجتماعية ، وتزيد في تفاقمه .

٥٦ — ان عصرنا لم يكتشف بعد ، الفكرة القادرة على ان تفجر من قلب مخاطره منطقا او ، على الاقل ، وعدا .

٦٦ — على الاقل ، يتضح الاستلاب العمالي وفقا لفكرة محركة هي فكرة التناقض الذي يتيح الامل في ان هذا الاستلاب سيزول بفعاليته الخاصة .

٧٦ — وتبدو الثورة نفيا للشقاء : رمزا رائعا محركا للافكار والاشياء .

٨٦ — لكن الامبريالية لم تفهم ولم تحارب حتى الآن الا باعتبارها تسلطا ، وعلاقات قوة غير متكافئة ، وضغطا سياسيا ، واحتلالا عسكريا ، وآفة مادية واخلاقية ، الخ ...

٩٦ — ... لا باعتبار ان ذلك النفي يؤدي (وسيؤدي كما نعتقد) الى قيام حضارة واحدة لكوكبنا .

١٠٦ — اما التلوث الذي ازداد اليوم كثيرا فان العجز عن ادراكه نظريا لا نظير له غير قوة التنصل من المسؤولية ، الذي نراه ازاء التناقضات السابقـــة .

المحلّل والمعاش

١٧ — التنسيق الذي ترتكز عليه هوية جماعية لا يفهم الا بالتحليل ولا يتأكد الا بالتجربة المعاشة .

٢٧ — ان جدلية المحلل والمعاش تشتد بقدر ما نمارس/نعاني كلا منهما بشكل اكثر كثافة .

٣٧ — لكن هذه الجدلية لا تمارس ، بعامة ، الا في اتجاه واحد : الاختزال Réduction (التحليلي في احسن حالة) ، وهذا سبيل لابطالها .

٤٧ — الاختزال مدين بأوليته لانتشار التكنولوجية ، وهي ، بالمقابل ، تدين له بانجازات كثيرة .

٥٧ — اذن ، ان كان لا دقـــة الا الدقة التي تتجــه الى تعقيد الاستنباطات ، وان كان « لا علم الا العلم بالخفي » ، فلا ثقافة الا ثقافة المنفتح ، والعلم والقواعد لا تفعل ولا قيمة لها الا اذا حولت الى تجربة معاشـــة .

٦٧ — مـــن هنا العلاقة التضمينية بين مظاهر الاصالة ، الذاتية والموضوعية ، كما تسمى .

الاختزال / الاستنباط La Réduction / Déduction

١٨ — ان « رهان باسكال » ، اذ يلغي **قبليـا** ، باسم اختــزال جوهراني ، قابلية المقارنة بين نسق وآخر ، ويستخرج مع ذلك من المقارنة بينهما الحكم على النسق المعاش منهما ، قد لا يكون الا مغالطة .

٢،٨ ـــ السياسة المسماة علمية ترتكب المغالطة نفسها بقدر ما تدعي انها تخضع المعاش الى استنباطات بدءا من تجريد ، وان يكن مستمدا من الاقتصاد او التاريخ ، لا من **الكتاب** المقدس .

٣،٨ ـــ ان السياسة العلمية لا تقدر ان تكتفي باختزالات تستنبط منها قواعد حياتية ، يحتمل كذلك ان تشحنها بما هو تبسيطي وانفعالي .

٤،٨ ـــ فالعلل انما ينبغي استخلاصها من المعاش المطلق ، وتنظيمها من ثم في نموذج جماعي .

٥،٨ ـــ من طرحها من قبل ؟ الوجودية ؟ التسيير الذاتي ؟ الثورات الثقافيـــة ؟

٦،٨ ـــ ان نقدها الصحيح للانساق الاستنباطية لم يوصلها حتى الآن ، في حدود معرفتنا ، الى اكتشاف تنظيم او نموذج ...

٧،٨ ـــ ... قادرين على اجمال Remembrer الحرية بعد تجزيئها induite ...

٨،٨ ـــ ... وعلى الاجابة عن الانذارات غـــير المحدودة للنمـــو الصناعي .

٩،٨ ـــ ذلك ان الانجاز التكنولوجي وكل ما يؤكده في مقاربة المشكلات وعلاجها ، لا يتطابق مـــع نمونا ، وان كـــان صحيحا انه صار قيـــد الاستهلاك ، ...

١٠،٨ ـــ ... لكنه قد يخدم ، على الاقل ، هذا النمو ، فيكون موجها ويوجهنا الى ان نسترجع **الطبيعة** والطبيعي .

١١،٨ ـــ هذه الامنية الماركسية قاومت اسرافات كثيرة ، بينها اسراف المنظِّم ، والمستنبِط ، والمختزِل .

١٢،٨ ـــ انما علينا ان نواجه من جديد مخاطر زمننا ، القائلة بشكل الطف من مخاطر القرن التاسع عشر .

عودة الصورة

١،٩ ـــ التحليل نفسه لا يقدر ان يكتفي بسمات مميزة يدرسها . فلا بد له من ان يلاحظ الجماعات التي تكونها ، ونظام هذه الجماعات ، والاتجاه الذي ترسمه لنفسها .

٢،٩ ـــ وهذا هو الشأن في نسق التجربة والمعاش ، فهناك حالات ، وذوات ، وموضوعات لا يمكن اختزالها في مجموعات من الوقائع او الدلالات .

٣،٩ ـــ التقليل من اهمية هذا النسق ، باعتباره اختبارا ، يعني التنكر للحضور المثير الملزِم .

٤،٩ ـــ « حضور » (كحضور الممثل) : اللحظة التي تنكشف فيها المجموعات او ربما تتقنع .

٥،٩ ــ الحالات ، الموضوعات ، الذوات ، لا تتقلص في تنسيقات مجردة ، وان اتصفت بالمادية ، وانما تفرض نفسها في صور سمعية وبصرية ، بل في صور فكرية او عملية .

٦،٩ ــ وجوه : شكل من التوازي بين الواقعي والمعاش .

٧،٩ ــ ايتها الوجوه التي لا تسير الا في اتجاه واحد ، مـا تكون الرغبة ، بدونك ؟

٨،٩ ــ وما يكون الفن ؟

٩،٩ ــ ان الجزء الحي مما نسميه خصوصية ، اصالة ، هوية ، يرتبط بتعبئة الصور التي تخبىء نظاما او تحديدات وتدل عليها ، ...

١٠،٩ ــ ... لكن لا تستنبط منها ، ولا ترد اليها تماما .

١١،٩ ــ ما العلوم الاجتماعية ، ان هي اهملت التعددية التنظيمية لما هو اجتماعي ، والصور التي يتحقق فيها ، ويصير فعلا وحياة ، ...

١٢،٩ ــ ... التباين بين المظاهر وما تخبئه وراءها ؟

عودة الاصطناع

١،١٠ ــ وجوه لتنوع يلازم العالم والمجتمع والشخص : خير لنا ان نبنيها من ان نتلقاها ، اذ اننا مسلمون ونسلم غيرنا لتكونات يزداد ارتباطها اكثر فأكثر بالعالم وبأنفسنا .

٢،١٠ ــ هل ان الانسان ، بالمقابل ، سيؤنسن الطبيعة بالعمل وحده ؟ كلا ، فهو سيؤنسنها ويتطبعن من جديد ، في آن ، ممارسا نشاطه كطاقة تولد الصور .

٣،١٠ ــ والقاعدة التي يتعلق بها كثير من الصور ، هل ستسترد هي نفسها من جديد ، وتحقق ، وتبتكر ؟

٤،١٠ ــ وهكذا فان **الطبيعة** التي تذكر بها هذه الصور او بالاحرى تعممها ، لا تتعارض مع الثقافة او التاريخ او التقنية ، بل مع بعض مستوياتها « المشوهة » .

٥،١٠ ــ تتوقف الحداثة على اقامة علاقات مع « طبيعة » تتباين تبعا للمرحلة المقطوعة ، وترتبط بالثقافة والتقنية والتاريخ .

٦،١٠ ــ في هذا تفرض « الثورة العلمية التقنية » نفسها مجددا .

٧،١٠ ــ لكن بمقدار ما تكون خلاقة ، تخلق حالات وموضوعات وذوات لا يمكن ان تختزلها .

طاقات اللاتشابه

١١،١ — هذه التحركات والتحولات بدءا من قاعدة متنوعة انسانيا واجتماعيا ، يصفها القول Discours ، ويوضحها التحليل ، لكن الرمز يدل عليها وقد يحركها .

١١،٢ — ان طاقة الرمز ، وهو النسيب القريب للقيمة ، تتوقف على انقطاع مورفولوجي ، ...

١١،٣ — ... اما من حيث انه يتجاوز درجة واحدة او عدة درجات في العلاقات بين المعاش والقاعدة ، ...

١١،٤ — ... واما من حيث انه يتجاوز العناصر التي تكون التحرك ذا الابعاد المتداخلة .

١١،٥ — رموز ، قيمة = طاقة الاضمار ، ...

١١،٦ — ... تقعيدات فارغة تمارس في القول الاجتماعي ، تداخل مستويات ومحاور ، طاقات تغلفها السلبية .

١١،٧ — بدلا من استهدا فالمطابقة بين الدال والمدلول ، كما هو الشان في القول ، فاننا نجد رمزا كلما تجاوز المدلول الحد بالقياس الى ما يولده او يدل عليه .

١١،٨ — انه كالوجه : لا يُعكس ، ومغاير لما يولده .

١١،٩ — وفي اقصى حد ، لنتقبل انه ينشر كل شيء بدءا من لا شيء ! يصبح آنذاك ، على صعيد التواصل الانساني ، متماثلا مع اتساع الكون .

استطراد

١٢،١ — لكن هل اسمي مركز انتشاراتنا ، سواء كان مقصودا او مصمما ، لا شيء ؟

١٢،٢ — سأسميه بالاحرى قاعدة المجتمعات والناس ، ...

١٢،٣ — ... ، وان لم توجد هذه القاعدة في اي مكان .

تماثلات مأخوذة من العلوم الرياضية

١٣،١ — لماذا تكون هذه التماثلات موضع ارتياب اكثر من التماثلات التي طالما استخلصتها الحتمية من علم اوالة (ميكانيك) الجوامد ؟

١٣،٢ — الفيزياء والكيمياء الذريتان تؤكدان ، على هذا المستوى الاقصى ، القصور الحراري والاستدلال الذي يمكن ان يخطئه ، في آن .

٣،١٣ ــ يحدث الشيء نفسه في النشاط الانساني ، فان استدلالا من نوع ما يقاوم ، فيما يبلغ حد الوعي الخلاق ، انسياق البشر والاشياء والاوضاع .

٤،١٣ ــ هذا « القصور » ذاته الذي تفصح عنه وتعكسه ترهات القول الاجتماعي ، ...

٥،١٣ ــ ... ، توقفه رموز جماعية وتقريبا تحوله .

٦،١٣ ــ باتجاه اي شيء تحوله ؟

الرمز والقول

١،١٤ ــ ما دامت المطابقة مع الواقع لا تخضع للرمز بل للقول أفلا تكون هذه المطابقة ، لا مبتذلة وحسب ، بل متخلفة ، ايضا ؟

٢،١٤ ــ كلا ، اذا عنينا بالواقع السطح الاختباري الذي يمكن ان يعالج باليد ، والذي تصفه اللغة المبتذلة ، وتحلله استدلاليا .

٣،١٤ ــ نعم ، اذا قصدنا من الواقع ، تبادلاته ، انطلاقا من قاعدة ، وطفراته المنتشلة ، بعاقة ، من قبضة القول .

٤،١٤ ــ تبادلات وطفرات : من يبرزها ، يعبر عنها ، يثيرها ؟ الفنان ، المبتكر ، خالق الافكار او الاعمال .

٥،١٤ ــ مهمة غير فردية ، قسرا ، وغير جماعية ، قسرا .

٦،١٤ ــ التصور ، هذا الخادع المخدوع ، يجهد ليتوهم الحقيقة ، بينما الرمز يحرك الواقع او يسحره ، ...

٧،١٤ ــ ... ، مثل غصن **ستاندال** يستدعي انتشار الحب بتبلر المصادفة .

قيم ايجابية ، قيم سلبية

١،١٥ ــ من الرمز الذي يردنا الى القاعدة ، الاصيل والمحرك جوهريا ، نميز الرمز الذي يملأ شاغرا ، ويموه توقفا للممارسة الاجتماعية .

٢،١٥ ــ الرمز ، في الحالة الثانية ، يجمد الواقع تحت بريقه ، يكذب على الواقع ويجعله يكذب .

٣،١٥ ــ التعويض بعلم المعاني عن نقص الممارسة الاجتماعية ، يهدم الحظوظ في تنشيط فعالية هذه الممارسة .

٤،١٥ ــ حينذاك لا يعود الزمن يعني الا نقصا مقصودا او غير مقصود .

٥،١٥ ــ في هذه الحالة نفضل عليه القول الاجتماعي الشجاع الذي

يشرح على الاقل ، شريطة ان نجعله يعترف بحدوده .

٦،١٥ — البديل ليس بين المطابقة المبتذلة والتحليق المتلاعب ، بل بين رموز محركة ورموز خداعة .

٧،١٥ — ان يكون الرمز ، ابن الانقطاع ، يوجه الواقع بعمق اكثر من القول ، ...

٨،١٥ — ... ان لا تنبثق غالبا حقيقتنا او لا تتحرك الا بتأثير الاعتباطية التي تفرغها وتغتصبها ...

٩،١٥ — ... فضيحة لا تعود ترعبنا منذ ان نراقب توجيه الواقع بالرمز والقيمة .

١٠،١٥ — ا ننراقبهما لا يعني اننا نحجبهما كما تفعل الوضعية اذ تنظر اليهما كنتائج او انعكاسات .

١١،١٥ — لنخضعهما الى مقياس : معرفة ما اذا كانا ينشّطان حركة التباين ، والعودة الى القاعدة ، او اذا كانا يجمدانها ويتملصان منها .

١٢،١٥ — أثمة ، في هذه الحالة ، صور ، رموز ، او قيم — « حقيقية » اذا شئنا ، اعتبرها غير اصيلة ؟ نعـــم ، مهما كانت مشحونة بالقوة او الفخامـــة .

١٣،١٥ — « افيونات الشعب » بالجمع ! من يقدر ان يقول ان الافيون نوع واحد فقط ؟

النوع الاول للتخلف

١،١٦ — يستند الاختزال التكنولوجي ، هـــو ايضا ، الى رمزية تعويضية .

٢،١٦ — صحيح ان هذه الرمزية تتهم الرمزيات الاخرى بالمثالية ، وتصف نفسها بالواقعية ، في حين انها ليست الا ورّما .

٣،١٦ — فعالة ، لا خلاف في ذلك ، ولا يمكن اهماله . لكنها ، في نواح كثيرة ، تعويضية وايهامية .

٤،١٦ — من هنا هزالها بالقياس الى رموز اخرى اكثر شمولا او اكثر امتدادا ، مهما وصفتها بأنها من المخلفات .

٥،١٦ — وهكذا فان البلدان الصناعية ملغومة بفعالياتها .

٦،١٦ — التكنولوجية لا تقدم لها شيئا « كعلاوة » . وهي ، باعتبارها ، صاحبة الفائض ، غير صالحة للعلاوة التي هي بالضبط ما يتجاوز الحد ، وغير متجانسة ، وذات اتجاه واحد .

٧،١٦ — من هنا قابلية البلدان الصناعية للاعتباطي ، للاعقلاني ، لكل خطر فيها وفي غيرها من البلدان .

٨،١٦ — « فيها » : كم مرة سقط هذا العقل الغربي الشهير في الـدوار !
٩،١٦ — « في غيرها » : وهؤلاء المحظوظون يهزمون بسهولة .

النوع الآخر من التخلف

١،١٧ — اما البلدان غير الصناعية ، تلك التي تعتقد انها تقدر ، في عصر القفز التكنولوجي ، ان تحافظ على طرائقها المغايرة ، بتوطيدها ، ...
٢،١٧ — ... في حين يتوجب عليها ، لكي تنقذها ، ان تفرض عليها التسارع ذاته المفروض على الطرائق التكنولوجية ، ...
٣،١٧ — ... وهي الوسيلة الوحيدة للابقاء على العلاقة المتداخلة الابعاد ، التي تكون الهوية ، ...
٤،١٧ — ... ومن هنا لا تكون رموزها وقيمها التعويضية الا تمويها ، ولا تكون خصوصيتها الا مفارقة تاريخية ، ولا يكون وفاؤها الا رجعية .
٥،١٧ — ونخشى ان تلتحم بشقائها الخاص .

إذن ، التنمية ؟

١،١٨ — ان كفاح مجتمع ما من اجل تنميته يعرضه للبلبلة العامة ، اعني يعيده الى القواعد ، ويدخل ابعاده المتنوعة في تسارع متباين لكنه متجانس .
٢،١٨ — ان كان هذا يسمى ثورة (وهو كذلك احيانا) فان الثورة ليست الا تسارعا للممارسة الاجتماعية وحرقا للعادية .
٣،١٨ — لكـن ماذا يعني « التسارع » ؟ اي « تسارع » نتصوره لاشكال مثل المقدس ، الجمالي ، الجنسي ، اللعبي ، الخ ؟
٤،١٨ — انه على الاقل ، التسارع الخاص بها ، لا المفروض عليها انطلاقا من الشكل التكنولوجي .
٥،١٨ — اذن ، اي تسارع ؟ لنبحث كيـف ان علـى الانجازات المزعومة ، لكي تستمر ، ان تبرز وتترابط كما هـو الشأن في السلاسل المترافقـة .
٦،١٨ — بناء نسقها ، احياؤه ، تحقيقه في معاش جماعي : هذه ايضا مهمة من مهمات الاشتراكية .

وفقاً للمقتضى

١،١٩ — الاصالة التي نعود اليها لمواجهة نوعين مختلفين جدا من التخلف تتبع ، بحسب الحالة ، طرقا مختلفة بل متناقضة .
٢،١٩ — وعلى العكس من ذلك فان الاوضاع والمناهج ذاتها تتمايز بشكل مختلف بل متناقض .
٣،١٩ — المسألة هنا لا تتعلق بـ « المقتضى » التكتيكي ، مصدر كثير

من الاعمال الخاطئة الانتهازية ، ...

٤،١٩ — ... بل بـ « المقتضى » النظري النابع من داخل ، والذي يتضمن حقيقة مترجحة ، ...

٥،١٩ — ... تذكر بالتنوعية الاساسية .

٦،١٩ — ان الهدف الدائم للعلوم الاجتماعية هو : توضيح المقتضيات من جميع المستويات .

٧،١٩ — المقتضى : مصدر دقة ، لكنه ايضا مصدر تفرقة ومغالطة . كيف نحترس من فخ المقتضيات ؟

٨،١٩ — بجمعها في عودة الى القاعدة ، اي بجعلها كلها تخدم الطبيعة والتاريـخ .

عودة الى التنوع

١،٢٠ — ان نتأسس على الطبيعة ، ونبرز بدءا منها : هنا ايضا يرصدنا التنوع .

٢،٢٠ — المشروع الجماعي ، اذ يجري بتنوع وتحول ، يستمر دائما في التنوع ويتجاوزه .

٣،٢٠ — لذلك يتجانس مع تنوع الانواع الحيوانية والنباتية ، ومع تفكك المكان الى اوساط وتكونه ثانية في مشاهد ، في نماذج ، ...

٤،٢٠ — ... ومع تفكك الزمان الى تعاقبات واحداث وظروف وتكونه ثانية في تاريخ ، ...

٥،٢٠ — ... جميع هذه الممارسات للتنوع متصلة عمقيا بممارسة موحدة للعالم ، للمجتمع ، للشخص .

٦،٢٠ — العامل الذي يصوغ المادة ، الفلاح الذي يستنتبها ، ...

٧،٢٠ — ... وكذلك الرسام ، المغامر ، المؤرخ ، وآخرون — جميعهم يشاركون في التحريك المتنوع للعالم ، ...

٨،٢٠ — ... والضروري ليحيا العالم .

٩،٢٠ — تبايـن السيماءات الانسانية ، التشجر الهائل للاجناس والانواع الحيوانية والنباتية ، ...

١٠،٢٠ — ... ترابطات الفكر والعمل الى ما لا نهاية : في هـذه الواجهات التي لا تحصى ، تتمرأى الطاقة الموحدة وتضطرم .

١١،٢٠ — التاريخ ، في الاحداث والاعمال والافكار ، تنويع وتحول للمد نفسه الذي يصل ، في **الطبيعة** ، الينا متنوعا في اجناس وانواع .

التاريخ والطبيعة

١،٢١ — بالنسبة الى هذه **الطبيعة** المجزاة الى شرارات محددة ، الى انبجاسات صوانية ، ...

٢،٢١ — ... يكون التاريخ « طابعا » Naturante ، ...

٣،٢١ — ... وهو الذي يعيد **الطبيعة** الى طبيعتها من حيث انـه يبوتقها انسانيا .

جـاك بـيرك
(باريس)

شهادات

جورج خضر

كان في ضيق مع عبقرية هذا الدهر [1]

— ١ —

... اتيح لصديقي في السنة الاخيرة من دراسته الثانوية ان يعرف الفقراء عن كثب ، ان يجالسهم في بيوتهم . كان عليه ، للمرة الاولى ، ان يقعد في اماكن لم يكن متأكدا من نظافتها وتعلم منهم الا يقول ما قد يوحي بأنه ينتمي الى فئة من الناس اخرى . واحتسب آنـذاك ان الفقراء بمسيحيتهم يستطيعون ان يغفروا للاغنياء غناهم واخذهم خير نصيب في الدنيا وكانت بعض مستويات العلم في ايامنا وقفا على ذوي الرزق الكبير . فهل يسامحني المحروم على تناولي المعرفة لما تكون المعرفة ارتكابا ؟ بقيت هذه الاسئلة تعذب صاحبي ولا سيما عندما ادرك ان اباه لم يتكلم لغة ولا افصح العربية لانه كان ينتمي في حداثته الى طائفة الفقراء . العلم اذاً متصل بالمال . أتنطفىء المواهب لان المال لم يصل الى ايدي اصحابها ، اهكذا تبني الحاجة مدماك جهل فوق مدماك ؟ وما كان يزيد في تبريح صاحبي ، لما اخذ يذوق بعضا من موسيقى ، انها شاعت في الاوساط المترفة . الجمال ، اذاً ، لا العلم وحده وقف على اصحاب الاموال . اتبقى الجمالات مغلقة دون الكثيرين ؟ خرج صاحبي الى العالم والفقراء جرحه .

---

(١) — مقاطع من كتاب يصدر قريبا للمطران جورج خضر ، بعنوان : « لو حكيت مسرى الطفولة » ، وهو نوع من السيرة الذاتية ، في اطار حضاري شامل .
عنوان هذه المقاطع ونشرها مرقمة ، من عمل هيئة التحرير .

— ٢ —

خرج وافتقد الصداقة كأن نهرا جوفيا من العاطفة انفجر فجأة وفاض على سطح نفسه . عاش الصداقة حارة وظلت تعزيته الكبرى . عرفها امتن من الحب او اصفى . الحب يذبل كالورود اذا مسستها . الصداقة حب ، اذا شئت ، حب تجاوز المتعة . لا يدخل الجنس اليه وما يرافقه عادة من انانيات . لا يصفو الجنس ولا يسمو بصاحبه ما لم يكن قد وصل الى نقاوة تكاد ان تبلغ حد القداسة . ولكن الصداقة تخطت كل مرتبة الجسد . ارتاحت في الشفافية وكأنها انعقاد لملكوت الله . انها صورة المحبة كما ينتظر ان تعاش . ولكنها لا تستمر الا في النفوس المحبة ، المتعالية على الانطواء ، التواقة الى التكامل وكل نفس اخرى . الصداقة تواضع لانها اعتراف على ان الآخر اساسي حتى التنفس . وانها الايمان بأن الوجود كتف الى كتف وروح الى روح وأن المشاركة شرط من شروط الادراك العميق والعمل الطاهر .

ثم يستقر فينا الاصدقاء الى ان نطمئن الى الله جميعا . جملة ، العمر صحراء واحته الذين في عيونهم ومضة اذا ابصرونا او كانوا الينا وكنا اليهم في هذه الالفة التي لا تحتاج الى كثير من الكلام فنلحظ معها ان ثمة شخصا آخر هو الي وانا اليه واننا معا نؤلف كيانا شراكيا . الشخص من كان هنا وثمة بالحضرة والغيبة . فمصاحبة الروح والروح تكشف لنا امتداد المسيح وفيه نعانق الكون في حين ان الفردية تقسمنا وتفصلنا اذ يقوم مضمونها على اني انا لست الآخر واني اتشبث بما اعرف وبما اقول وبما اتصرف . هذه الفردية انما هي الاختناق في الكبرياء العقيم .

وعندي ان وجه الله اذا تراءى في بركات النعمة وبعد ان تنكشف حجب الجسد لا يعوض عن هذه الوجوه المخلوقة التي كانت لنـا مطلات الخالق الجميل . فالرب لا يلغي الوجود الذي به تنازل الينا والوجود ترجمة له لا قبل لنا بالوصول الى الله لولاها . وقد نستقل عن الخليقة استقلال اكابر الابرار ولكن البار نفسه يكتسب ، بعد رياضة طويلة ، رقة لا قبل لاهل العالم بها . لطفهم ثمرة تهذيب اجتماعي ضعفت المحبة فيه . اما من احب حتى النهاية فتلطف نفسه بحيث تفقد العدوانية وتستغني عن مصطلح الحديث وتنتقي الكلمة النابعة من الروح المتجلية فينا وهي سكيب الروح الالهي بنعماته المذهلة .

على هذه الذرى لا يمكن للصداقة الا ان تكون عتبة الفضائل او ثمرة من ثمارها . فواضح تماسها بالحقيقة وواضحة هذه الانوار التي هـي مرتكزاتها . فالرذيل يتأكل الآخر ولا يلقاه . لا يلقاه لانه لا يراه . وفي الاصل لا يرى احدا على حقيقته . الشر مسير لا ذكاء فيه . لا يبصر ما هو ابعد من مألوفه . لا يؤمن بغير ناموسه . وناموسه العدد ، العدد الكثير الذي يرتكب المعصية بالطريقة السمجة المملة المرقومة المحصاة ولكن النفس الخارقة للارقام ، كما يدونه علم الاجتماع ، لا يعرف عنها شيئا ذلك الذهن الفاسد الذي يحس بعطشه لمجرد انه يرى البشر يعاودون الاثم يوما بعد يوم فلا يخرج من ايديهم جمال ولا فرح .

واذا كانت الصداقة طريقة او مصلي فلا بد من ان نتعهدها تعهدنا حدقة العين . ومن وجد بها يرعاها . يتأنى ، يرفق ويرشد حتى الملامة ويواصل في ارتفاع الصديق وهبوطه ، في تنزهه وشروده حتى لا يبقى احد غير مرعي .

— ٣ —

كانوا يعرفونه في القرية ، متنزها يتأبط كتابا ولكنه بالحقيقة ، ما قرأ الا القليل . حتى ذلك الزمن لا يستطيع أن يقول انه تأثر كاتبا واحدا في العربية او غيرها تأثرا بالغا . لعلك تستطيع ان تتبين من خلال اسلوبه حضورا لاشعياء او نبي آخر . طالع اهم ما عند برغسون ولكن لم تكتمل معرفته لناثر او شاعر او فيلسوف . والفلسفة لم تستهوه . كان يذهب الى انها مسائل مطروحة لا اجوبة تروي او انهـا نهج عقلي على تباين المدارس . الفلسفة مناخ لا يستوي العقل على مرتبته ما لم يحي فيه فترة من الزمن . غير اني اخال صاحبي تعاطى برغسون عميقا بسبب هيمنة لون واضح من الوان الروحانية عنده ، وبسبب تلك الشاعرية العظيمة التي اتصفت بها اعماله جميعا .

في تلك العزلة احس صاحبي ان كيانه كان متأهبا لكلمة تنتظر الانبثاق . قالها مرة في رسالة من صفحتين انطوى فيهما كل وعيه الروحي . لماذا تبقى الكلمة في الاسر ؟ اذا انتفضت الكلمة على التاريخ الا تذهب قسوته ، الا يلين الحديد ؟ كان صديقي يتصور الانجيل سيفا . قيل كلام كهذا في موضع ما . لقد احب الذي هبطت فيه الى العالم ، في خصب الشهادة وبرارة من ولدتهم في البوادي . الكلمة كان ينبغي ان يدركها صديقي مع صحب له اعزة يوما بعد يوم ، تلامسهم وتغري ، تقرع وتلوم ، تعاتب وتلاطف . تألفها في كل صيحة منها وهمسة لانك تعرفت حلاوة وجهها فأمست الحبيب الانيس لنفسك ما اشتاقت جمالا والتمست القربى .

ولكن الود حتى يفنيك فيه يقتضي تعبا كثيرا . لذا كنا نرى صاحبي ومن آمن بدعوته يتدارسون الاسفار ويستقصون غناها وتتكشف لهم معان لا تحصى ولا تتوقع بحيث امكن القول ان الكتاب الكريم نفسه تنبع منـه حقائق تختلف ابعادها واعماقها وألوانها حسب القارىء ، فيصير الانجيل اناجيل متعددة بتعدد القراء ومع ذلك هي واحدة من حيث الاصل .

واذا اختلطت الكلمة بذهنك ونفسك وقلبك فتجعلك انجيلا آخر ، حيا لان المهم بالنهاية ان تصبح انت مقر الله وكلمته .

— ٤ —

... تعدى العشرين سنة ولم يلق المرأة على دروبه الا رفيقة جهاد او رفيقة رؤية . فساواها منذ بدء صباه بنفسه متخطيا كل المواقف التي وقفها الشرق ازاءها في انحطاطه . ولم يكن منطلقا في ذلك من تحليل او فلسفة . ولكن هكذا كانت نفسه تحدثه . ولعل هذا متصل بحداثته اذ

ظهرت الفتيات في دار ذويه صاحبات لأخواته . ولعل هذه البساطة في الرؤية مرتبطة الى حد كبير بموقف المسيح السمح من النساء ، ولعل هذه الالفة الطويلة في حداثته للفتاة روضته على الا يسيء الى عفة السمع فجاء الى رقة المعشر قبل ان يصقل مراس الرسالة المسيحية فيما بعد رجولته .

وعلى هذه المعاشرة كان خفرا جدا وبقيت بعض من معالم خفره حتى اليوم ، الا ان ذلك لم يكن يعبر عن تخوفه من الجنس . كان يعاني من هذا الخجل ازاء البشر جميعا ومن هم دونهم في مراتب الخلق . كان لونا من الوان الرفق بكون لا يريد اقتحامه . ولما اتصل صاحبي بالرسالة المسيحية اتصالا بعيد الغور جاءت الفتاة معه الى الرسالة ولم يرها طويلا الا من خلال عملها . لم يلمس فيها كيدا ملحوظا وبعامة لم يعتقد يوما ان جنسا من الجنسين ارسخ في رذيلة او فضيلة وان كان ثمة من امتياز فيؤول ذلك الى ظروف حضارية متباينة كثيرة . هذا لم يعن لصديقي ان الجنسين لاحا لــه متطابقين او بديلين . لـم تتوفر لديه آنذاك المعارف السيكولوجية والسوسيولوجية التي تمكنه من اصدار حكم حول ميزات كل من الجنسين وقد ذهب سنين طويلة من حياته يرى ان الرجل اقرب الى العطاء والمرأة اقرب الى الاخذ كما قد يبدو للوهلة الاولى من النواحي الجسمية فيهما ولكن ذلك تبدد في ذهنه على ضوء الابحاث واختبارات الحياة . المرأة والرجل سواسية وقدرتها على العطاء على كل الصعد أمست واضحة وكذلك مبادرتها واقتحاميتها . وما يبدو بخلاف ذلك انما هو ناتج عن وضعنا الحضاري . ما انعكاسات ذلك على الصعيد الوظائفي في العائلة والمجتمع ؟ هذه اسئلة متروكة لشروط واوضاع كثيرة ولا تحل بانتفاضة الحركات النسائية التي لم تتحرر من عقدة الرجل ومن الردة على استبداد له لا مجال للشك فيه وفي ديمومته جيلا فجيلا . ولكن التعرية والانفلات ليسا هما الحل . ليس مهما ان نقول لا للرجل فاللاعتبة ، اطلالة على حل ولكنها ليست الحل . الخلق كله نعم . والنعم يقولها قريننا هذا الوجود العظيم احدهما للآخر . فصراع الجنسين ينبغي ان ينتهي اذ هو بين الصراعات ادناها الى الابداع . العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة على الغيرة والغطرسة والكيد والمتعة ، العلاقة التي تمرح فيها الفردية والانانية لا يمكن ان تكون علاقة انسانية . شيء من الخطأ قد دخل اذا الى العالم .

ولا بد ان هذه الافكار التي قد تكونت لديه كانت على بعض من صلة بما قد خبره بعد حداثته . لست اعلم بالضبط متى نزلت المرأة الى عمق نفسه . كل هذا الجانب من شخصيته لا اعرفه معرفة يقينية . مراقبتي لم تمكني من ان اضع الاصبع على الجرح . فأثناء الدراسة كان هذا الصديق مأخوذ الوقت والجوارح بالقضية الدينية ولم نره يقارب فتاة ما مقاربة الوجد حتى بتنا في تساؤل مقلق حول اسباب هذا الزهد ونحن نعرفه على هذه الرقة التي كانت تضيء كل صلاته بالناس فكنا نعزو ذلك الى الخجل الذي كان يرنو منه الى العالم حينا بعد حين .

كذلك عندما عاد عن الادب وانخرط في النجارة جذبه النضال الى درجة تعسر معها الدنو الى فتيات ليست واحدة منها في دنيا العمل ولا هن يقبلن المناقب العمالية التي سلك . كان قد قطع بالواقع كل صلة ببيئته وتاه في مفازة حضارة جديدة كانت لأترابه القدامى ضربا من ضروب الخيانة . وهكذا

لم يبق لدي مجال زمني احدد فيه خبرة احس انه قد نالها في فترة من عمره قصيرة . ولعلها في تلك المدة التي امضاها في المدينة بعد ان ترك العمل اليدوي وعاد الى صورة من الحياة الادبية منكفئة ينشر فيها خواطر له في احدى المجلات . ثم لماذا انا اهتم لتاريخ ما جرى في تلك النفس . جل ما يمكن تأكيده عنه انه ذهب مرة الى مكان بعيد وعاد منه بلغة جديدة . دخلت كلمات الحب الى مصطلحاته بكثير من الخفر عند البدء ثم اضحى كلامه يزداد وضوحا ولكننا لاحظنا ان هذا الادب الجديد كان ممزوجا بالادب الديني الذي لم ينفك عن تعاطيه . وطوال سنين عديدة ما كانت لغة الحب تأتي الا تشبيها او تبيانا لموقف روحي كان قد اتخذه فلم يتحدث عن الحب من اجل نفسه ولكن اراد ان يكشف من خلاله حقيقة حب اعظم .

هنا اللغة جاءت اداة . ولكن الاهم هو الرابطة التي لا يسوغ النطق به بين الله والانسان المتحابين المتواجهين في النعمة والابتهال . وكان السؤال المطروح هل الحديث في الله عند المحبين له اسبق ام الحديث في المراة . هل عبارات الحب مجرد اسلوب بياني والرب هو المشوق ؟ الحقيقة انه من النوافل التفتيش عن الاسبقية في هذا الحقل اذ لا يصح ان يقال ، من جهة واحدة ، ان الروحيين يذكرون ما في ماضيهم ويأتون منه بالصور البيانية ليتحدثوا عن خبرة لهم مع الله . لعل المراة مرت بحياة هذا او ذاك ومضة سكن اليها ولكن العنصر الجديد بعد المسيح ان روحه جعل العاشقين يضفون على حبهم حلة صوفية . ارتقى الحب منزلة الخشوع . وليس مثل الخشوع يحوله الى هوى وكأن عشق الله وكل عشق آخر يتنافيان تنافيا كيانيا والانسان الديني في تمزق دائم اذا جنح الى امراة وكان غير قادر ان يتزوجها . الزواج وحده يطفىء اللهيب ، يبيد الهوى الجامح ، يدخل النفس مبدئيا الى مجال الهدوء . والانسان غير الديني قد يقبل الى الحب بعنف او شهوة ولكن بلا صوفية او هي الصوفية الترابية الكونية التي لا تعالي فيها ولا اتصال الا على مستوى الجسد وترويح الجسد . صوفية العاشق المتدين اخرى بالكلية . فلا يستطيع ان يبقى عليها . تتحول الى خبرة بيولوجية بترك الايمان او يموت العشق فينا ، نسمره على الصليب لئلا نختنق نحن . العاشق يصبح راهبا لئلا يتهتك او يتخذ لنفسه امراة شرعية . ولكن هوى الخالق وهوى المخلوق لا يجتمعان في آن معا في نفس واحدة .

والسؤال الباقي هو كيف تعاملك نفسك ان انت اعرضت عمن تحب . الى اين يذهب الحسن ان انت ادركته وروضك ترويضا جميلا . واذا اوتيت ذوقا رهيفا بسبب ما قرأت وما شاهدت وسمعت فعلام يستقر ذوقك ؟ هل انت حقا باتر لكل ذلك واين الغنى اذا انت بترت ؟

هنا تبرز كل قضية الجمال . لقد حذر آباء البرية من الوجه الحسن تحذيرا شديدا وقد خشوا الجنس خشية كبيرة . لا ريب ان الجسد مقدس في المسيحية وانه حسن كله . ولكن هذا الموقف اللاهوتي الايجابي لم يكن يعبر عن نفسه تعبيرا هادئا في سيكولوجية الذين كتبوا في الصحارى . كان ثمة بون بين الاطلالة العقلية والاطلالة النفسية . طبعا يمكن القول ان من يرشد النفوس الفتية المقبلة الى المسيح ليس بمجرد لاهوتي . ولكن الصفاء ممكن في الرياضة الروحية نفسها وفي بوادي النسك . لماذا كل هذا التشنج في الحديث عن المراة ، لم هذا الاخصاء السيكولوجي الذي يخفي الخوف

والخوف يعني عدم حرية ؟ ان من لم يبلغ العفة صحيحة لا يستطيع ان يتكلم عن الجنس الا ببعض توتر . تبقى اللآلىء المنثورة هنا وثمة . الوجه الحسن يستدعي وجه الله واغنية غزلية تذكر به ، هذه اقوال للآباء ايضا . بيد انهم آباء بلغوا القمم وظللنا نعاني تصورات رهبانية عن المرأة تنقلنا بين الرهبة والارهاب بعيدة جدا عن بساطة اللقاء الذي تم بين يسوع والسامرية . اليقظة الصافية هي النمط واليقظة لا تطرح الجمال ومداه خارجا . والجمال هنا وثمة مديد . ولا تقدر انت ان تراه في الفن والطبيعة والا تراه على وجه امرأة . الوجه ليس من الجسد احيانا . والاقبال واحد في تذوق الموجودات كما التيقظ ازاءها واحد . من هنا ان حضور الوجه الآخر فينا او غيابه عنا جزء من حضور الطبيعة والفن واخشى ان يكون الغاء الوجه بعضا من الغاء الموجود وافتقارا لا يعوض عنه تعويضا هينا بوجه الله الكريم . واخال ان القضاء على رؤية الوجه الحسن من باب القضاء على رؤية كل حسن في النفس بحيث يبقى ان المواجهة المسؤولة للمخاطر مع رجاء الغنى النفسي والروحي خير من قمع لا يفيد منه احد .

— ٥ —

اين كان صاحبي من كل هذا ؟ في وقت من اوقات مسيرته بت الاحظ ان الحديث في الجمال كان يستقل احيانا عن الحديث في الله ولعل هذا كان مرتبطا ولو جزئيا بمواقف تعليمية . كانوا يسألونه عن هذا الامر وينساق في الحديث غير عالم بما قد يولده في نفوسهم من اشواق . لقد ادرك متأخرا أن هناك ما لا يقال حتى امام البالغين اذا كانوا غير ناضجين عاطفيا . الكلام صدى ولون . ما يمت بصلة الى العاطفة ليس بموضوع علمي محض .

مع ذلك اتضح لي ، شيئا فشيئا ، ان ما يقوله عن الجمال لم يكن متصلا فقط بقراءاته الكثيرة في الفن كأن ثمة وجها اطل عليه كالنيزك وحفظ منه ملامح ليست غريبة عن الجماليات التي كان يعرضها لنا حينا بعد حين .

وعلى تأكيده الكبير على الحسن غدا مقتنعا ان المرأة مجرد تمثال لا يلفتك الا لحظات ان كانت غير متحلية بالبهاء الروحي . لم يكن يعلي على وداعة المرأة فضيلة . كان يحسب ان الوداعة تلطف عنفوان الرجل واعتداده حتى فهم بعد سنوات يقارن فيها بين الجنسين ان ايا منهما ليس فيه على صعيد المناقب ما يميزه . الاخلاق في حدتها وابداعيتها تفيض علينا من مرحمة السماء .

والحسن قاده الى كل الوجوه فنفذ الى البهاء المحجوب الذي كان يلفته من دون القباحة المرئية . وضد الوجه المسخ . وقد عرف صاحبي ان ما من انسان مسخ . فالنفوس مهما قبحت تجملها انت بالمحبة . هكذا يحلو الولد في عيني امه . والحق انه ليس اضفاء جمال من خيالك . انه اكتشاف حلاوة كامنة . الحب يؤهلك من المعرفة . قبل ذلك كان تحليل . الحب وحده يؤلف . النفس بهاؤها يستفيق . اذ ذاك يرتسم على المحيا . من هنا ان القانون الجمالي لا ينطبق على الحقيقة الجمالية الشاملة . وهذا ما يفسر ان الرجل يستطيع ان يتزوج اقبح النساء . الامر مشاركة كما في الايقونة .

بالنهاية المحاولة ان يجمع الانسان طبيعته وتراثه وينظمهما في حضرة واحدة نبيهة نسميها الوجه .

بسبب من هذه الرؤية كان صاحبي فقيرا الى ناس كثيرين اكتشف ضياء الله عليهم وكان بينهم نساء . وكان هذا الوجه او ذاك على الفهم ملحاحا يقبل على صاحبنا مستطلعا متزودا وكان الرجل محدثا مبسطا للاحاديث يستقطب الناس في المجالس وما كان يدري انه هو القطب وما كان يحس الا ان الموضوع الذي يلقيه هو المبتغى حتى تبين له بعد سنين من المراس طويلة ان المرأة قلما تفرق بين القول والقائل فصار صاحبنا في نزاع كيف يعطي ولا يتناول هو حميميا وفي الاقل كيف يتصرف حتى لا تقبل اليه غير واحدة ، تلك التي يرتضيها لنفسه شريكة مصير !

هذا التساؤل اقلقه كثيرا ولم يجد له مخرجا واحديا . الويل له ان هو تفتت وساعد بفرط الملاطفة على هذه الجاذبية التي تطلع من كيانه بلا جهد . ولكن انى له الا يهب نفسه وعقله واوقاته الناس جميعا والنسوة نصف المعمور . الويل له ان لم يدع الى الرب عبيده بالطريقة الشخصية التي يتقنها وهو العارف ان الايصال يعني دائما شيئا من الوصل . فاختار لنفسه ان يكون قابل الانتهاك معرضا للنقد حتى النميمة من ان يهمل الآخرين بنسكية لا تكلف صاحبها سوى بعض من الجفاف .

هذا كله يطرح مشكلة العلاقة بين الجنس والفهم . الفهم الكبير عملية الزواج البشري لا افراد متراكمين . الفهم تزاوج ، تواجه حب ولعل كل التنوع القائم بين المزاجين فالعقلين غايته هذا الادراك الموحد للوجود . فاذا كان التزاوج يحمل طاقة الوحدة في سر لا ندركه كليا تكون المعرفة الشاملة قائمة على التلاقي بين الرجل والمرأة . فاذا كان الرجل حاملا العقل — ليس انه امتن فكرا من المرأة ولكنا اتخذناه مثالا — واذا كانت المرأة تحمل النفس اساسا ومثالا يكون لقاؤهما باب المعرفة العضوية ويكون الجنس كله طريقا الى هذه المعرفة الانسانية التي لا بد منها لتلقي المعرفة الالهية المتنزلة علينا بالروح القدس .

هذا لا يستتبع ضرورة ان يكون الرجل مقترنا بامرأة ولكن هـذا يفرض ، بصورة طبيعية انه لقيها لقاء فيه من المقابلة الكيانية ما جعل المرأة بعض رجل والرجل بعض امرأة . اي لا بد ان تحصل خبرة مواجهة كثيفة يعطيها للرجل امرأة واحدة او اكثر . وما يألفه المرء عن غير امه او اخته ضروري لاكتمال الصورة الانثوية فيه لان شخصيته لا تصل الى رجولتها ما لم تتوكأ على انوثة يتمثلها وتستطيع ان تلمس انت حضورها في تكوين هذه الرجولة بالذات . على مستوى هذه الاعماق لا يبدو ان الاختبار يعني شيئا ان لم يكن اختبار حب كبير كائنا ما كان الزمان الذي امتد فيه واية كانت مظاهر التعبير عنه . المهم ان شيئا من الوجود لا يغني عن الفهم الذي يأتيك من القلب اللهم الا تلك الخبرات الخلابة النادرة النازلة من الله . ولكن هذه لا يجري عليها العلم وليس من ناموس ينفيها . انها تشرف على كل الوجود ومن غاص في سرها يحكم في كل شيء ولا يحكم فيه احد . النعمة هنا ، اذا صحت العبارة ، تغني عن الطبيعة .

لقد كان صاحبي يشرح لنا العلاقة القائمة بين المرأة والكون . فهي الكائن الارضي اولا . يعود الانسان اليها اما كما يعود الى الارض التي من جوفها اتينا واليها نرجع . اللصوق بالمرأة لصوق بهذه الكونية المخيفة من جهة والمطربة من جهة اخرى . من هنا ان ذهابنا الى المرأة فيه ضياع ولكن المرأة ليست حواء وحسب ، ليست فقط مفرقة . انها حواء الجديدة الطالعة ليس من جنب آدم العتيق بل من جنب آدم الجديد . مريم سليلة حواء ومنقذتها . ومريم ولدت عند قدمي المخلص المعلق على الصليب . المرأة الممسوحة بالنعمة متعهدة الرجل . فالرفيقة هنا تصير والدة بالمعنى الروحي لانها امست بدورها وليدة الروح . ودورها ان تستلم المنتشي بطبيعتها لتجعله صاحيا بشخصيتها التي تحاول الصفاء . فالكونية الترابية الاولى التي هي عليها اخذت تصير كونية الملكوت ينبث في الرجل من خلال معاشرة طويلة بحيث كان الحب الذي ابتدأ في النشوء بين طيات اللحم يتسجل في كتاب الحياة العلوية .

هذا التجاذب بين الرجل والمرأة بيولوجي البدء ولكنه وجه من وجوه الحب الالهي اذا نزل الله عليه وافتقده والا فانه متآكل للانسان ، دمار لسلامته . لقد كان صديقي دائما يقول لنا : ان الاخلاقيين في الغرب على ضلال عندما يتساهلون بقضية الحب ويشددون فقط على العفة . هذا فصام بين العاطفة والجسد غير معقول . الجسد مسرح العاطفة ، قولها . هذا لا يعني بالضرورة ان المحب لا يمسك ولكن هذا يعني ان شعوره يتمتم الشهوة ، ينشئها . وكان علماء الاخلاق في الغرب في مساومة مع الحب انسياقا مع تراث القرون الوسطى عندهم وفيه ايثار الحب على الزوجية . الشرق المسيحي اوعى بكثير . يواجه الامور في نشأتها . يتصدى للحب نفسه اذا اراد ان يستقل ، اذا صمم الانفصام عن ثماره الطبيعية . الحب ناقص اذا لم يستهدف الجسد في الاطار الذي يكتمل فيه التلاحم بينهما تلاحما سليما خصبا اعني هذه المشاركة في ديمومة العطاء . ليس هذا الحب التلقائي بشيء ما لم نخضعه لعهد مع الله .

التلقائية قوة من قوى العدم مفصولة عن ارادة الخير . فالحب يتجسد من جهة ولكنه يتأله من جهة اخرى . وهذه الدورة الكاملة بين الجسد والالوهة صعودا ونزولا هي التي تقوم الحب .

— ٦ —

على ضوء ذلك وجب فهم العفة لا امساكا عما لا يباح على صعيد الجسد — فالقضية لا تقوم على الاعتباط — ولكن العفة مجرد هذا الكمال على هذا التناسق القائم باشراف الله بين المستوى البيولوجي ومستوى العهد مرورا بالشوق . فاذا اتخذ الجسد وحده مركزا او منطلقا او مسرحا نكون قد أحدرنا الحب الى الشيئية . من هذا المنظار يجب فهم كلمة السيد : « من نظر الى امرأة ليشتهيها فقد زنى » . فالشهوة بحد نفسها طبيعية كشهوة الطعام . والمسيح لم يخطئها . ولكنه خطأ العلاقة القائمة حصرا على الجسد والعلاقة النافية لشخصية الآخر . ليس الجسد كيانا . ولذا لا معنى لما يسمى الثورة الجنسية . انها انتفاضة مشحونة باللا ، مليئة

بالصرخات المتحدية ، مركزة على الجسد وما يسمى متطلبات له . لا شك ان للجسد مرتبة ولكن على قدر ما تندرج بالمراتب الاخرى . انسانية الجسد ومكانته ليستا فيه . انهما فيما يستقطبه . ولذا كان كل تركيز على المرأة في رفض الاستبداد الرجلي نوعا من الانتقام وبالتالي محاولة لاستبداد معاكس وارادة التسلط عند المرأة تمارسها بصورة واضحة بالازياء حيث تفصل جسمها عن معناه فتعيد اليه حيوانيته فتفيد من جموحه لتسود الرجل وتقلب سؤدده الماضي . وهكذا تستمر جدلية السيد والعبد فيما يحسب الناس انهم يشعلون ثورات . ويفلسفون بالشعارات الغريزة القديمة التي كانت لا تزال مباركة لما كان الانسان لا يستغلها لاقامة فلسفات وحروب اجتماعيـــة .

كان صاحبي يرى عند قلة من معارفه شيئا لاح له ساحرا جدا وهو ان لقاء الرجل والمرأة يمكن ان يتجاوز هذه النتانة التي تفسد معظم العلاقات الجنسية كأن الجسد جحيم يكره فيه البشر بعضهم بعضا او تنفجر بسببه انانيتهم بحيث لا يطيق احدهم الآخر . اذ يكون اللقاء طيبا عطرا وكانه مفتاح الفردوس . لعله كان يذهب في خياله شططا للفرح الذي كان يجده عند بعض من اصدقائه المتزوجين .

ولكنه كان الى جانب ذلك يلمس شقاء العائلات الكثيرة ويرى كيف تدخل القسوة اليها فالاذلال والخيانة . يرى النساء اماء للرجال يزدن في اغراء ازواجهن ليأسهن من كسبهم الادبي او لجهلهن الادب . ويلاحظ الرجال في عنفوانهم وادعائهم رئاسة او قوامة قائمـــة فيهم وفي رجولة يفهمونها ذكورة . والتعاسة متفشية الى حد لا يتصوره من لم يعن بشأن العيل عناية دقيقة كأن الزواج مؤسسة فاشلة اذا كانت النسبة العددية ناطقة . العل البشرية باتت غير مهيأة لها ام ان تخبطات الفكر المعاصر وتشتته وانقطاعه عن الينابيع جعلت الانسان غير قادر على القيام بزوجية طهور ؟ العل القديم كان افضل ام ان جهالة المرأة واستعباد الرجل لها كانا يجتمعان مع خنوع نسميه طاعة وانفة يدعوها الرجل سلطة .

فان كان الجسد ترافقه تجليات عند ازواج وانحطاط كرامة عند غيرهم أفيكون الجسد الا مجال امكانات . انه يقدس او يدنس ، يعني او لا يعني ، يدخل به الى الملكوت او الى النار . الخوف الذي اثاره والتشدد ازاءه لا يعنيان بالتالي شيئا . وكذلك اي تفن به ، اية شاعرية حوله اي تصويف باطلة بالقوة نفسها . الجسد الهيا يصير او ابليسيا . انه يتبع من سودته انت على نفسك .

او يتنصر الجسد حتى يفنى ؟ قد يبقى في مرتبته تمارسه في هـــذه

المعنوية التي تعبئه . روحيته ، اذ ذاك ، في مسيرة تشده الى الملكوت . ولذلك «لا يزوجون ولا يتزوجون » لا تنفي جوهر الزوجية ولا الحب العشقي في معناه المباشر ولكنها تضع حدا الى ذلك الجانب الارضي المؤقت منه . فكل ما كان قيمة يسمو في ملكوت ربك . الرب مديم القيم لا مبطلها . فنحن لسنا في صراع مع الجسد بل مع الجسدانية ، انفلاشية الغرائز المعطلة لاتساقية الوجود واستقطابية كل شيء في الله .

كان صاحبي يوضح ايضاحا لا لبس فيه ان « الجسد يشتهي ضد الروح والروح ضد الجسد » لا تفيد ثنائية كيانية بين عنصري التركيب الانساني . وفي كل حال هل في المسيحية بحث عن النفس والجسد ام هذا بحث فلسفي لا لاهوتي . ومهما يكن من امرهما فليس من تناف او تنافس او تناقض او تضاد بين الوجه النفساني من وجودنا والوجه البدني منه . « الروح » المشتهية ضد الجسد ان هي الا الكيان الانساني الذي يأخذه الروح القدس وبعبارة اخرى هي الامتداد الانساني الى الله بعد تنازل الله الينا . كذلك الجسد المشتهي ضد الروح وهو هروب كياننا كله من اشراف الرب علينا . نحن ، في المسيحية ، لسنا مثاليين بالمعنى الافلاطوني . هذا الجسد ليس بسجن للنفس فينا ولا هو بقميص نخلعه عند الموت . فنحن لا نتقمص ولا نتناسخ . نحن كل واحد متكامل . نحن مادة طيبة سكن الله فيها وبث فيها الى الابد روحه القدوس . نحن الفاء هذا الجسد الصديق الحبيب . لا نبغضه ولا نقهره ولكنا نتعهده ونرعاه ونؤمن بانه اندمج في كيان المسيح بالعماد بحيث يسوغ لنا القول ، بأرثوذكسية مطلقة ، ان الراس اذا تحرك فينا فراس المسيح يتحرك واذا سارت قدمانا فقدما السيد تسيران . « لست انا احيا بل المسيح يحيا فيّ » تحقق فينا ، منذ الآن ، اختطاف هذا الجسد الذي اقتبل من الروح مسحة وختما وخبزا سماويا .

الجسد له عندنا صوفيته باندماجيته هذه . وهذا يعني اننا بالنعمة قادرون على ان نحيا وحدتنا بالمسيح ونحن في مراس الجسد . الجنس نفسه قادر على اقتبال النور والتجلي . وهذا يصح مبدئيا عليه بالقوة نفسها التي يصح فيها على اي نطاق آخر . لماذا نرتاح الى ان يكون العقل قابلا التنصر ونتردد ان نرى الجنس على القابلية نفسها ؟ كبرياء العقل اخطر بكثير من امكان الجسد على التفلت ولكنها موروثات وزواجر قديمة لا تمكننا من معرفة الجنس في سلطة الضياء الالهي . اننا لم نرتض ، حتى النهاية ، تجسد الكلمـــة .

ما كان صديقي يتوسع فيه ، في هذا الباب ، كان يقوده الى القول ان تجلي الانسان في حياة زوجية يتطلب جهدا كبيرا اذ عليه ان يفتح بابا كان ، حتى اليوم ، موصدا . فلم يكترث معظم المؤمنين لما كان صاحبي

يكشفه . الابرار كانت اعمال عظيمة لهم تزكيهم ولكنهم لم يربطوا بين الصعيد البيولوجي لحياتهم الزوجية والصعد الاخرى . لم يشاهدوا هذه الوحدة بسبب أدب نسكي قائم وبسبب الالتباس القائم بين مفهوم الجسد ومفهوم الشهوة الضارة . اللغة ، الى حد بعيد ، كانت السبب . فباتوا يعيشون حياتهم الجنسية جملة معترضة في سياق الحياة اليومية التي فيها يطلبون بر الله وهم مؤمنون ان الجنس ليس دربهم الى الملكوت . كانوا يتوقون الى ان ينطفىء اللهيب مع العمر وكأن ضميرهم يبكتهم لانهم لم يجرؤوا على اقتحام المغامرة الكبرى في الرهبانية حتى انهم كانوا يحسدون العزبين والعزبات المسنين بعدم « دخولهم العالم » كأن الامساك ، بحد نفسه ، افضل من التزوج . فقد رسا في اعماق الباطن ان الجنس مدنس ، بشكل او بآخر وان الزواج يعفو عنه . غير ان هذا بقي قناعة عقلية . فالنفس في اساسها ، لم تسلم بقدسية الجسد حتى آخر ثناياه . ظلت ازاءه في تسامح ، في غض نظر ، الامر الذي سوغ لمغني الجنس المحدثين ان يبرزوه في قحته وان يفضحوا ما في العفة المصنوعة من عبثية . لم يجدوا في المجتمع المسيحي سوى هذه العفة القامعة التي تنشد البلادة مثالا . في الجنس المتحلل عندك بالاقل لون او رنة لا قبل لك بهما في هذه اللاجنسية الافلاطونية الرائجة في الاوساط التقوية .

مع ذلك كان صاحبي يحس ان آخر كلمة في علاقة الرجل بالمرأة لن يقولها انسان واننا قبل ذلك في سر الخلق وفي مجاهره موصولة . الجنس متاهات كبيرة يرشدك فيها كوكب الصبح . والضوء في هذه الطهارة التي نصبو اليها صبونا الى فردوس مفقود . من عاشها في عمق وصفاء يكون قد ادرك ذروة الوجود .

العفة طاقة توثب وامكان رؤية ، صدى عوالم كبيرة . من هذه الزاوية الخصب . فلا تطابق بين تسمية سلبية ومدلول كان هو الخصب . والعالم لا يفهم شيئا من هذا الآن كأنه فقد الابجدية التي تعطيه مفتاح الادراك الروحي . بركات النقاوة التي في القعر انها تحررك من الاعتقاد ان الانسان بعمله . لان الانسان بالحرية . الناسك في اعالي الجبل ، ان ادرك التجرد افعل منك ان انت تحركت ولم تستقل عما تتحرك من اجله . الاعمال ثمرة ، مراس رؤية قائمة ولكنها لا تزيدك محبة .

جورج خضر

سمير الصائغ

حصار دائرة البياض

1

الوقت بياض ، والجسد هائم في دائرة تورق احزانها
يتناثر نداء في مسافة ينتشر فيها الاصغاء .
(الرحلة ابتدأت)
انسلال الى وجه لا ينكسر الى وجهين ويد تمد راحتها
لحلم يأخذ الخطوة الى قرارها .

اقراني — عيني علي وانا اتقدم نحوي ، يرجع النهر الى النبع والنبع الى مصدر النار — نتوحد .
(جاءتك الاشارة فسارع لئلا يغيب الجناح وتمضي الاضواء الى عتمتها)
هكذا منذ البدء تقف على طرف حد تترقب من يثبتك لتكف عن انتظار من سيجيء .

كنت انتظرك واسر ساعة لا تجيء لئلا افاجأ بي ، أبتعد عني بواسطتك بيني وبيني انت —
احتمال ولادتي

(أولد مرتين)
وكنت تغيب : هل كنت في مقدمات الرغبات وهي تغزو الجسد وابتهاج الفجر ؟ هل كنت تتوجد خفية وراء العين وهي ترى او تنام ؟
كنت وحيدا ... وحيدا ولم تسمعني ، وانا اصرخ في تلك المسافات ... انتظار وراء انتظار وامد لك يدي واهتزاز الجوع لراحة تسكن فيها الاجنحة عن الخفقان . كنت لا تسمعني وانا اتناثر صراخا فوق الاغصان !

افرح بك غائبا هذا الغياب وراء غمغمة الكلام وراء الحيرة في

ابعادك عن ملمس العين ، افرح بك غائبا عن احتمال البصيرة لرؤيتك . كنت افرح بي ، منتظرني انتظار من لا يجيىء .
(يحاصرني الانغلاق في دائرة والكلام ممسك عـــن النـــداء)
أصرخ الآن ولا اسمع صراخي ... هكذا ... بكاء من انكشفت له الطريق فجأة في بريق جرح القلب فانطفأت ناره . بكاء هامسا
(الحلم يبكي)
ووحيد الآن لا كوحدتك بل كوحدتي انا ، غبت انت فتوحدت .
(ها انذا ابكي)
اتذكر كيف رسمتك ؟ تنمو ثم تمحي . بين الكلمة والكلمة بين تفتح البياض والصرخة الاخيرة ...
(سكون ...) هجرت النار الضلع .
كانت حربة تنغمس في طراوة العين وهي تتذكر مـــا سوف تراه .
ثم تعود فتنمو وتمحي . اتذكر اتذكر كيف رسمتك كنت مستسلما لليد وهي تبدؤك وتمحوك كي تحسن رسمك . احسنت ترداد ما لم تكنه لئلا تمل من الركض فوق البياض .
هل كنت اليد ؟
نعم ... كان الكلام يقود اليك وكان الصمت يقود اليك (حيرتني) وها انت الآن في الحزن والحديقة عارية في الخارج . كانت نهاية الرقص مطرا من الابتسامات ، ولا بد من قيامة حين يجف الدمع . هكذا كانت النهاية تتردد فوق المسارح وعلى الصفحات وفوق ماء المحيطات وعلى الحدود الفاصلة وبين التنهيدة والتنهيدة وفي اطراف الترقب .

اتناثر والجسد يمشي في الطرقات يطوف خارجا من السرير عائدا الى السرير . جسد يقود الى جسد (انشطر النهر ... هل سمعتني) انشطرت انا وانا (هل تسمعني) اصغ الي الآن . لم يعد هناك وقت والحديقة عارية وثمر مشتعل يهمس في انخطافه .
اشتعلت

اعرف انه اشتعال لموت قريب (معا سرنا وانت الطريق اجهل هل اصل اليك ام الي ، هل اسمع ندائي ام نداءك : وكنت اتقدم) مزيدا من الركض في تلك الشهقات المتناثرة في جرح ينسل سريعا الى طرف الاشتعال الثاني .
نداء يقول : توزع . اتوزع كي يجيء الموت خفية وبنهم مطرا فوق النيران (هل انت موتي ؟)
اصغي
اسمع بكاء هامسا يملأ الحديقة . يزهر الجسد . ورف ندى يمر وسؤال عن فرح ابيض (سلام يجمعنا)
اصغي
عـــين يتدافع اليها الحنين لذكرى مـــا قبل الولادة لجهات الاشارات موقظة الدماء من غفوتها ، للاسرة ، للبياض الاول .

عين تولد فيها الذكرى : رؤية من اخترق السماء ، من وصل الماء بالماء ، من اغرى الارض بالدوران .

سيف اسود على القلب ووردة تتفتح فوق اللسان . وامضي اليك في اسرار احتفالات اللقاء .

هاتي اسرارك ما انسل تحت الاجفان ، ما يولد الآن في عروق الامواج وهي تنفصل ما يصل الرغبة بالرغبة والجرح بالجرح .

سلام يجمعنا واصغي :

من يولد فيَّ ؟ انا ؟ ام انت ؟

هـــاتي اسرارك كـــي اتعرى : الجسد يغسل الجسد . الجسد يقتل الجسد ، الجسد سرير الجسد والجسد قبر .

فرح يشبه البكاء يدور حول الاسوار والمدينة تبتسم ، جناح يرف يشبه انكسار الغصن وانت تبتسمين (تقدمنا سرنا معا ، مرة انت الطريق ومرة انا ، تبادلنا العيون ورأيتني)

١١

حربة في الصدر وانت ممزق على شجرة جف ماؤها .

يكبر الجرح والايام توزعه على العيون وبين اوراق الولادة .

علمتني كيف اغمض عيني وكيف انحني وانسل بين اعشاب الغابات .

غابات الايدي التي رسمتك مع تفتح كل صبح .

تموت وتمد يديك الى سرير ابيض مضاء بغنائك

تموت وتولد وانت تبدأ انتشاءك فوق الماء والنوايا ، تنهمر فوق الايدي لتعيد رسمك .

تكبر مع الخطى .

(ها هي القناديل مضاءة والعريس لم يصل)

يتساقطون والعيون يقظة وصراخ يئن يسعى الى بريق يضيء العرس .

تكبر مع السؤال

علمتني كيف ابعدك كلما اقتربت منك تقول : احبيني غائبا ، احبيني في ولادتي التي لا تموت (اهديتني موتي) وتقول لي : انـــا الذي لا يلمسني موت .

دعوتني : اسمع صوتك وارى ظل عينيك فوق حريق الثمار .

وكان الوقت شمسا هائمة في تيهانها الصيفي . الصورة ذكرى تقف عند الممرات الذاهبة في التراجع الى بداية الولادة ، ولادة السؤال عن شمس لا تغيب . وكان الوقت طفولة مدهوشة بعرائها .

ماذا حدث ؟

نوم . القلب يغمض يديه على جرح الصرخة الاولى لحظة كان الجسد ينشطر الى اثنين لحظة يولد في الجسد جسد وفي الحلم حلم .

دعوتني (وها انا اطوف حول ذكرى ميلادك) منذ ان اغمضت جفنك عن تلك التلال وانا ارسم اسم ولادتي الثانية . (لم تجيء) وها الارض

التي نعرفها تشتاق لنجمة تضيء سريرا من العشب وتحن لميلاد غريب .

اطوف حول الذكرى وطريق ولادتي يبدأ من النسيان هذا ما يحكيه لي الطير ، ونجمة ذلك الليل ، وتلك الزهرة التي ما تزال تتفتح في الخفية ، وجناح ابيض يخترق القلب كلما انحدر الظلام .

اطوف حول الذكرى اقرأ صوتك : لا تجيء الولادة الا على اطراف البياض .

ما اطول المسافة بين البذرة والجذر بين موت البذرة وولادة السنبلة ما اطول المسافة بين الذكرى والنسيان .

ها الآن اركض في هذه المسافة ... افق رمادي والم يدور حول اعناق الاشجار وخيط من الحزن يلف المدن والطرقات ومرة اسمع انينا خافتا ، مرة اسمع نداء بعيدا ومرة تتقدم الطير في هيئة حرب ومرة تجيء في لباس الصحراء .

ما اصعب ولادة الارض ما اصعب نسيان الارض للارض .

تراكم الموت ولم يولد العشب ، تراكم السلام ولم يولد العشب ارتوت الصحراء دما وبكى الاطفال وتشرد الاطفال وناموا تحت الخيام واجتمعوا بالنخيل ولم يولد العشب .

ها الحجر يحن والنهر يشتاق والبيت الذي نعرفه انضجه الشوق لميلاد غريب .

علمني الآن كيف ادفىء الانفاس واقنع النجمة ، كيف ادعو الخراف واغري السهول والخبز ... اريد ان اولد كولادتك ، لاكون ميلاد نفسي . (لست انا النور بل لاشهد لي) .

تبادل بين الجسد والسماء ، بين الجسد والارض . تبادل بين الدمعة والبحر (هنا بدأ الغزو وينتهي وفي الخارج صدى) تبادل بين الجسد والكلمة ، بين الكلمة والنقطة ، تبادل بيني وبيني .

(سؤال يهبط يطلع بين الغفوة واليقظة ، شجرة تدخل اغصانها في جذورها وشجرة تنمو في ثمارها (تثمر موتها) شجرة تثمر شجرة) .

(هل يشوه الكلام جسد الحلم ؟ هل الحلم ينزل في هيئة كلمة ؟ ينسل بين الحروف تهب ريح يتناثر في الهواء مازجا العيون بالغبار هل الحلم جسد ؟)

(ماذا نسمي الضجيج ، او ما يماثل الضجيج ، في الرأس المتصل بالعين وهي ترى في مرآتها ؟ وما يماثله الذي يفصل او يصل طرف الدائرة الاول وطرفها الثاني ،

كيف ابتدأ وكيف دار هذا الدوران ؟ كيف يموت ؟ وما يشبهه الواقف يشهد دخوله في الظلمة) .

اعود خاسرا
اذهب بين يدي ما نزفته نار خدر العين ، نار زرقاء تشبه الماء ولي رجاء يتقدمني كي ابتهج حين يجيىء القبول من جهة القلب وهو يستقبلني .
اعود خاسرا الاطمئنان ، اتوزع فيّ باحثا عني ، عن السهام التي تعيد الطير الى مجال العين وهي ترى آثار الفرار . اتوزع وجرح يلقي سهامه
حوصرت الطريق والنزهة هذه الليلة حزن .
كلما نزعت سرا طفا سر آخر
كلما اعترفت اخطأت

— مزيدا من الاعتراف
— كان ماء وكان ماء وما وصلت الضفاف ، انها نزهة هذه الليلة والحزن رمادي يغطي الطرقات والنوافذ ، وحيدا ابحث عني ، وحيدا والعين ساهرة تنتظر الاشارة (كيف تجيء ؟ ماذا يحدث كي تجيء) (لا تجيء) (ذكرى قديمــة تلبس الجسد فينهض الــى نيرانه يشعلها ويحترق) (كلما اعترفت نسيت) (كلما اعترفت اخطأت) النزهة هذه الليلة سوداء والكلام حجاب .

الغاية ان لا تصل ، هذا ما يقوله الصديق ما يفعله امس رأيته اغمض عينيه عن وردة وكان يرمي من يديه زاد الطريق ، رأيته يرنو الى جهة ويمد لها جفنيه في الخفاء يسعى ان يبدأ من قطاف جديد (مكرها ابدل احلامي)
الغاية أن لا تصل هذا ما يقوله الصديق ما اكتبه كي لا التقي . ماء ونهر وصورة تغري بالتقدم ، والجسد حائر في رسمها ، كلما تقدم خطوة طلعت ظلالها في بعد آخر ، ليست صخرة بل هي وعد .
أوسع دائرة اللعب كي لا اصل ، فالغاية ان لا تصل ، هكذا يقول الماء تقول الحرب ، ففي الولادة سرير لموت يولد .

III

أ

— اخاف ان اصل ، (منذ الفجر الاول وانا اشتاق اليه وأسأل الاشجار واجنحة الطير عن مخبئه السحري تخبرني عنه جراح العيون ولمعان يضيء طرف الانتظار وشهقة ولدت مع اول حلم وردي)
اخاف ان اجد الماء رمادا (هل انت النبع ؟)

— اخاف ان تصل (منذ زمن وانا اخيط شبكة من الماء لتكون سريرا لنا)
حلمت : امسح التعب عن لهفتك وانتشر فيك فأرتوي واراك خيوطا تمتد

وتتشابك في ارضي فأولد فيك منذ زمن وانا انتظرك
اخاف ان اجد رملا لا يجمعه الماء .
— اخاف ان اصل (ارسم وجهك كلما فاجأني الحنين ، وكلما انفتحت اطراف الدائرة على البياض واراك كلما صرت وحيداً وسمعت وشوشة خلف الابواب واراك كلما ابتعدت الطريق)
اخاف ان اصل فلا اعرفك لكثرة ما عرفتك

— اخاف ان تصل نصبت لك خيمة لتظلل صراخك المنتظر . وحبست لك كل التنهدات للفرح بك (ها هي الثمار تدخل لحظات النضوج والعشب يغرق في الندى . كل شيء ينتظر مجيئك : السياج والعتبة وشهقة الباب)
اخاف ان تصل فلا اسمع خطواتك لكثرة ما سمعتها .
— اخاف ان اصل . فاجدني فيك
— اخاف ان تصل . فاستقبلني .

ب
— كانت الاعشاب اكبر مني ، وكان لون الثمر يثير فيّ الحياء وكنت انتظر صوتك كي اصبح اكبر من الاعشاب وكي يخجل الثمر من لون خديك
كنت طفلاً وكنت طفلة وكانت انامك بيضاء .

— كنت طفلة وكنت احب ان تكون ابني ، اقطف لك الثمر واطعمك وانت في حضني
كنت طفلة وكنت احن ان تغرق اقدامك في التراب وتزهر يداك

— وكنت ارغب كلما رأيت الماء ان تكوني زورقا ، وكلما جاء المطر ان تكوني نارا ، وكلما جاء الليل ان تكوني قمرا وكلما قطفت ثمرة ان اقطفك معها
— كنت طفلة وكنت احن ان تبقى اصغر من الاعشاب

— ماذا حدث ؟
الشجر يثمر كل صيف لكنك لست هنا ، يجيىء المساء ويجيىء الفجر وانا انتظر
— ماذا حدث ؟
هل صرت اكبر من الاعشاب ؟
— صراخ ولد فجأة : كنت اتقدم من الزهرة التي تشبهك ، هجمت علي الاشواك ، وعندما تقدمت من الماء الذي يشبهك اغرقني الموج ، وكان القمر باردا وغلبني المطر
— صراخ ولد فجأة ازهرت يداي ونضج الثمر ولم يتقدم احد ليقطفني .

ج
— دخلت الاشجار فصل الحب . وها هي الريح تحمل دفء عناق الازهار ، وغبار وردي يحاصر الاسرة ، ووشوشات تتناقلها الاعشاب المولودة حديثا . وماء يتدفق ، يتدفق (كيف احبك خارج الامتلاك وخارج الحرية ؟)

— تفتحت فجأة شفاه الازهار ، ونداء من الداخل يغري الريح : ليتقدم ويسترح بين الورقة والورقة هنا حيث البياض نار وحيث البذرة تخيط احلاما للثمار المقبلة . (كيف اجعلك تسمع ندائي ؟)

— يحدث تحول على الاغصان ، زهرة تروي حلما عن سفر طويل ، وزهرة تصغي لفرار يدور حول الارض .

يحدث تحول ، شوق يتقدم نحو شوق واصفرار يفاجئه اصفرار ولمعان يسطع بين الغصن والغصن (كيف احبك كما تحب الزهرة الزهرة ؟)

— تحمل الريح الذين سمعوا النداء يتقدمون بعري العرس وفي العيون قبول للحريق وفي الداخل يضيئون كما يضيء النجم المسافر يستسلمون للنار ويتناثرون في احضان الزهرة الانثى رسوما لنجم سوف يضيء ولا يسافر (متى استقبلك كما تستقبل الزهرة الزهرة) .

— قيل لي انني انا السيد وانني الموج الذي يفيض ويغمر وانني البرق يلمع فجأة ثم يغيب وقيل لي انني الخطوة تتقدم والطريق طويل وانني وحيد كالهاوية .

— وقيل لي انني انا الافق المفتوح وانا نهاية الطريق وانني على طرف ضيق يفصل بين الولادة وما بعد الولادة . وقيل لي انني الباب يطل على الهاوية .

د

— ولدت في الغابة (تركض في دمائي اجنحة النيران . وكانت اعشاب تهاجر ، وطيور برية تشتعل على اطراف فجر طري ، وكان ليل ونداء بعيد ينمو في الخفية) (فأين ولدت ؟)

— ولدت في البحر (يسجن فمي بياض الموج وفي اصدافي يتحول الماء الى نجمة وكان سهم يمضي نحو القاع) (فالى اين تمضي ؟)

— نحو الفجر المشتعل كطير بري (كان صخر وحيد مغلق وفجاة راته العين) (فالى اين تمضين ؟)

— نحو البياض الذي فر (استيقظت كان على صدري ريش جناح وظل غصن اغتسل بالندى) (فتعال نغتسل)

— الى اين يهاجر الطير بعد الاشتعال ؟ اي برد ينهمر بعد ان تهمد النيران ؟ (اخبرتني الغابة انها كانت بحرا وحدثني الحجر عن الماء) (هل انت غابة ؟)

— هل وجدت بياضي ؟ (ازرق لون الموج ، اخاف ان يضيع النجم داخل الاصداف وينكسر السهم اخبرني الحلم انـك تولد فيّ وتدخل اصدافي وحدثني الماء انه كان نارا) (هل انت بحر ؟)

— ولدت في الغابة والحريق فوق الموج

— ولدت في البحر والبياض فوق الاغصان .

هـ

تضيئين امام العين كاهتزاز اللمعان ، تفتحين هاويات للسقوط (سقوط ملائكي)
هدوء يجرح رغبة تغفو هكذا تنتشرين ونتوزع . هكذا تولدين كلما مت
كنت تهيئين في السر هداياي تشتاقين بقلبي واحلامي وكنتك طريق التلاشي وكنتك الوجه الآخر للفرار .
تشهقين تعال : اخافني العشب ولون التراب والوحدة اغراء سماوي يتقدم في هيئة دعاء : تعال أختطفني

اتقدم من الطرف الآخر حاملا خجل فقدان القبض على الاشتهاء متلعثما بضجيج الغزو وانت تنصبين في الطرف الآخر شجرة لظل يضيء احتراقي المنتظر .
نسيت لغتنا : كيف اخاطب الذكرى وامد لك الضوء ينسجنا كلما نهض صقيع وحن الشوق الى الابتعاد . (كانت هاوية وحفرة مجهولة ونحن على الاطراف الوانية وجرح في العين يهمس : من اين طريق العودة والخطوة نسيان) .

اهداك البحر في الخفية سره . دعوتني تلك الليلة الى الوقوف عاريا في آخر النفق وكنت تتعرين تهمسين : تعال .
اخاف ان اجيء : الغصن ثقيل ينحني وها الموت يتقدم . تذكرين .
تفاجأنا : كنت تلبسين قناع الغربة والسقوط وكنت اتخفى بلباس ملائكي غلبني الحزن
ولادة تخيط في الظلام موتها تألفه في الخفاء وفي النهار تترقبه في انخطافه وبريقه .

و

ــ أنظرني فأنا مرآتك وتأملني فتراك فيَّ
ــ اتطلع الي فأنا مرآتي واحدق فيَّ فأراك
(معا كنا معا افترقنا كلما غبت عنك اجدني معك وكلما التقيت بي التقيتك)
ــ لم اكنك ولم تكني . لم اكن سواك ولم تكن سواي .

١٧

كلما سقط شهيد اتذكرك هكذا تقود الدماء اليك ، كنت اول وصل جرح القلب بضوء الفجر . كانت تصل الينا من قبلك حكاية الدماء : الدم وزهرة البساتين . انت غرست الزهرة في العين وهي تتطلع الى مسكنك السماوي
اخاف ان اتقدم الى الموت
أفاجأ . واشتهي موتا اكبر ، موتا ينسل عبر الايام اقطفه كل يوم ثمرة ثمرة ، موتا يليق بقبولي بين يديك موتا اكبر من موتك (ما اشد اشتهاءك) .

الارض نفسها ، يا للدهشة ، الزيتون والماء يجري ، كلما سقط شهيد تستيقظ فيّ اسمع حكاية ليلة الحزن ، صرت وحيدا وحيدا ؟ والارض نسيان ... ؟ توحدت ؟ (احسدك) آه ما اجملك منسلا اليك ، طائرا ، نارا ، نوما ، نسيانا ، حلما ، حنانا يجمعك الى حنانه .

كلما سقط شهيد تهزني ، تطلع من الاصفياء برقا من الدم ، استيقظ باحثا عني لأتذكر ، لأعيد قراءة ما كتب في اللوحات الآتية من تحت اجفانك .

كانت ارضك بيضاء ، والماء ينحني والخبز يستجيب للنداء : تكاثر يتكاثر ، هات اسرارك يتقدم الموج . كانت ارضك بيضاء (هل احدثك عن ارضي ؟) اتذكر . اتذكرك الآن — ليس لي الكلمة ولا الفقراء اصدقائي — ابتدأت من ليلة حزنك يوم انغلق البياض على خطواتك يوم علمتني ان اصغي ولا اطيع وامد يدي الى النار وجه حبك الثاني .

كلما سقط شهيد اتذكرك ، كبرت المدينة وحكايات عن قديم بعيد وعن قريب بعيد .

ابتعد عني كي اراك
احبيني غائبا (ها انذا ابكي)

ذكرى والقلب يرنو الى حكاية لا تبدأ ، لا ينقلها الحجر ولا الدم ولا الازهار . لا تسألني عن بيتك . كنت تقول لي : انسيني كي تولدي ، انسيني كي تكوني قبلي .

ماذا اذن ؟
سياج من الحريق يحاصر البيت ، اطلع من الحلم اطلع من الذكرى ، اطلع من الندم اطلع من التوبة ، اطلع من الخطيئة اطلع من الاعتراف ، اطلع من الجسد ، اطلع مني . هزني . هزني . هزني ...
سكون ...

كانت ارضك بيضاء رأيتها وحيدا اخاف ان اصفها كي لا تنكسر بين يدي . ها انا احجبها عن عيني كي لا ترتسم فيها فتنكسر . اخاف . لم احفظ ما رأيت نسيت .

سمير الصايغ

كمال ابو ديب

اللقاء في ثيموثاوس

I

حين رأيتك في تيموثاوس كنت وحيدا اعمى ، تجتاز الجسر .
لم ادر اكانت الشفقة ام الرهبة ما جعلني اهرع باتجاه الساعة الكبيرة ،
حيث ظهرت انت .
لعلها الشفقة ، بل لعلها الرهبة
لانك في ظلامك الازلي كنت تملك شيئا لم اكن املكه .
لم تنظر الي ولم انظر اليك ونحن نتقاطع فوق الجسر
كنا نعرف اننا حين نصل الطرفين النائيين
نكون عبرنا نقطة اللقاء الى الابد
وكلانا ينحدر الى فراغ رمادي يتلاشى ، مثل رهرهة الضوء فوق الماء .
رغم ذلك ، لم تنظر الي ولم انظر اليك
لانني كنت التفت الى الوراء
حيث كانت عيناك العميقتان تحدقان ، عبري .

II

كان رنين خطواتك الصامتة يملأ السماء الرمادية
وكلما ابتعدت ازداد الوقع صفاء وابهاما .
كنت مأخوذا بصرامة ملامحك النبيلة
مأخوذا ، احاول ان اتذكر ، احاول ان احزر ، احاول ان ...
ترى لماذا لم تنظر عيناك الي
ما الذي كنت تبصر ، عبري ، على الطرف الاقصى بعينيك المطفأتين وانت
تعبر الى ملكوت آخر .
كنت مأخوذا احاول ان احزر او اتذكر
حين دقت الساعة الكبيرة الصفر
مسدلة يديها الحمراوين باتجاه الماء
ولاحظت — انها دون عقارب ، مرقمة بالاصفار .

III

حين رأيتك في تيموثاوس كنت جميلا واعمى ؛ جميلا كأجساد الاطفال .
وها أنتذا ، الآن ، هنا في مارسيه
تلبس ملامحك المضاءة بالاسى وتتجه نحو الموت .

IV

للمرة الاولى تلتفت وتحدق فيّ ، قبل ان تخطو الخطوة الاخيرة .
للمرة الاولى تباركني بالكلمات
اشعر فجأة ان الندى يتساقط على جسدي من انفاسك المترددة .
ها انتذا ، جميلا مضاء بالموت
تفتح لي ابوابك المغلقة
اقعد تحت عينيك الجميلتين مأخوذا برنين صوتك النبيل :
قبل ان امضي اعلن نهاية العالم ، اعلن ولادة الاشياء التي ستأتي ، ونهاية الاشياء التي ستندثر . اعلن نهاية الطريق ، وبدء الخطوات التي لم تخط .
فجأة يفيض علي صوتك النبيل ، آمرا عذبا :
« اذهب الى اسواق مارسيه ، ثم امض الى ثيموتاوس . هكذا آمرك ان تعلم : « هذه لحظة القطيعة والغضب
لأن الزمن الاخير آت ، وليس ثمة وقت لترميم الاجساد المتهدمة ليس ثمة وقت لتدعيم الهيكل المتصدع . فلتخرجوا من جثتكم المتساندة كالحجارة المتساقطة لان من لا يخرج من جثته ، قبل ان
يدركه الزمن الاخير ، في جثته يبقى » .
وهكذا آمرك ان تعلم حيثما قادتك يداك المبسوطتان :
« الحق اقول لكم ، ان الجذور التي ترون ليست ماضي الشجرة بل مستقبلها . والتربة التي تحرثون ليست رفات الاجساد المنحلة ، بل خبز البراعم الذي ينضجه المطر الحاني . الحق اقول لكم ، ان الساعة آتية حين لا تغني عن جزع ورقة ، ولا يجدي النبع المعتكر ان الصخرة التي منها يخرج صافية بيضاء »
ها أنذا اعلن موت اللغة وبدء التواصل بالاعضاء المتشابكة ، لان اجساد الصامتين ليست اقل دفئا من اجساد المفوهين ، ولان البكم الذين يأتون يبشرون بلغة جديدة . هكذا آمرك ان تعلم . لان الآذان لا تبصر ، ولان الاعين لا تسمع » .

V

ها أنتذا تبتعد عبر الجسر ورنين خطواتك الخفية ينحسر كالجزر العائد الى البحر . ها أنتذا تتلاشى في لهب الاريج كأنك مسحوب بخيط الضوء المطفأ تاركـا وراءك فراغا ابيض وانا احاول ان اهتف باسمك ، استمهلك ، استجديك ان تتوقف عند النهاية الاخرى .
لكنني اعجز عن الصراخ اقف مشدوها لا اعرف ماذا احاول ان اصرخ لا اعرف حتى اسمك ، لا اذكر منك الا فراغا ابيض يعبر فوق الجسر .
آه لا اذكر لا اذكر ، لكنني اتساءل ، لماذا لم تلتفت الي ، لم تلتفت لفتة واحدة ، لماذا لم تفه ، لم تفه بكلمة ؟

كمال ابو ديب
(اوكسفورد) كانون الثاني ١٩٧٤

محمد خير الدين
(Mohammed Khair-Eddine)

الملك

احمل في ندوبي ملكا يصنع العطش
لآلاف اللهوات التي تضربها بروق عداءة
حراب مكسورة في كوكبي الشحاذ
في لقاحاتي احمل ملكا تزأر منه اشبال طفولة يفتتها الخريف
فخذاي المبتوران يقيسان الخطر الفاتر
منفتحا بلمع خفيف من الفطر والسوسن
امشي في رئتي شيخا ابرص
وشعبه فضيحة الكعوب العرجاء .

سرطانات الطفولة تنسج ذاكرة حاقدة
في شرج البحار البنفسجي
احمل زاعقا ، سوادا بحمرة لامعة ، مغروسا بسماء متبرجة .

كيف امسك بأنف الملك ، برأسه القاتل
بين يديه الخرافيتين تطلقان افاعيهما في رأسي
الشمس الحقيقية تعرج مشدودة الى السيل
الدم في حياة من الكمون والخزي ، يخنقني والملك يكرع انخابه في عيني اليسرى ، ويشرب عيني اليمنى
الملك يقتلني ، بثيابه الرصاصية وظلي الغني الغني
خارجا (ألقي عكازاتي ، افرغ شيلمي الذي يرشح عناكب منقوشة على مضخة الهذيان) .

جبتي من الارض الشامخة ، مشاعري من الصدأ المقلوب في ملفات الغار الوردي ،
في بلادي التي تسمى حجر الريح .
وجهي ساعة حائط يشطرها الملك تسجل
آفة العصر — الجمهور المتحلق يحمل قوباء العواصف اكثر مهارة من جمعك البيضاء ذات المد الاسود

احمل صندوقا من الظهيرات ملكا بلا مرضي
بانحناءات افق مريض من الفرح ، من الشوك ، من حليب تين ساقط من تبلبل الكواكب .
مثل خنافس ايبستها علامة الربيع القديمة
مثل اشرار افتداهم السجان الاخير
مثل طيور عيني الاسيرتين
في دمعتي التي تبتكر التماسيح الطويلة
بتشييد الوحل فوق ليالي التي هي اللوز .

لكلماتك الوردية المهدمة
طعم الافعى
مثل تمثالك المجبول ثانية من صلصالي
اقتلع المسامير من جسدي الذي لا يبكى لعلوه
امنح دمي لحرقك
اقمارك الداعرة تنفجر في طريقي ، تعضها الكلاب
عرشك يتدحرج هاوية أعتداء في خوذة الغيوم ، ويجلد ظهرك البومي على نافذتي .

كنت واقفا وسط السجل حينما ظهر لي اصفر وغاب اللون ضامرا يجذبه اعوجاجه الخاص يقال لي كان حبنا مسروقا وتسلق جو القيثارات على كتفي الرسوبيتين رايت تحت ثعلب مقطوع الراس جلد التيوس المدبوغ ببراعة فرشته جلست عليه انتظر احلاما محتمة ليمت الملك ليولد النسيان الطريدة تبني سماءها وتنتهي خدي يتحول الى جنس نحلة ضاحكة المترو يغلب المطر لنختصر صرخت بالغائبين ليس هذا حلما لان ابسط كلماتي رجفة من مذابحكم اذنت لهم بالمرور الى تخوم الحدث الذي يرن كقطرة الصلب كنت جالسا مصلوب الفخذين على خرائط شقائي .

عاشوا في لهب الشموع الضيق اكلوا ارجل بنات وردان شربوا عرقهم استضافوا الزكام الآسيوي والسرطان في وجههم الصغير المربع تركوا اسنان المنشار تنبت حول كعوبهم واغتنموا حضوري لينحتوا لسانهم نحن الارض والملك حزمة في دمائنا الحامضة نحن سنونو هبة الريح الضرورية نجرؤ على حمل علم من الجراح تمرغوا كالحمرة الهرمة في طحين اللعنة لم يثقوا بتجاعيدي لطمتني حيلتي ساعدي الاطول مضى تمردي طرق باب الصاعقة الاسفل درت باريس خمسين مرة ورأيت نساء جمرا ورجالا شحما الفتيات خس ابتسمن لي لكنني عجزت عن الرد مع انني حدقت بانتباه كيف يحب انسان يحمل الكارثة بين شفتيه في مقهى المحطة تمسك يد الطاولة بخناق الملك الذي كان يسبب لي القيء بهيجان وحش لا يغلب صعدت الجمة من معدتي واستسلمت بعد رمي قصير الدجاجة ذات البيض الذهبي لعلبة الكبريت باضت من جديد بيضا من الرماد سقتني اياها اذ عرفت التيوس انني اتقيأ ملكها جاءت من جميع الثقوب في الضاحية وطوقتني دون ايضاح لكنهم لم يستطيعوا الاقتراب الى ساخنق الملك الذي غص بين اصابعي حياتي شجر الارغانيا الشيخ حمل الي حرذون برقية اخوية من جميع الزواحف المتخمة بالعناب والغضب قناة الاهوال والسلاسل الحمر رأيت من جديد قريتي الواقفة على مذراة الزمن عدت للتفتر بالحجر البنفسجي في الجبل مساء حين امتلأت عظامي بصخب الحروب الثورية بورود الرمل

الاسبان رقصوا وغنوا الايطاليون حدقوا بالروح القدس في قاطرة محماة وجميع شعوب العالم كنست الدروب وانشأت بيدرا للقمح على غرار الخرائط الفلكية وسهول العشب اقود العالم خارج **التل** اعلق العالم بلهجة الدقائق الضوء يتأرجح بجيوب بشرية يسقط منها البيض كما يسقط من عش مسروق حين تخربه الافعى بالحرارة ولفت الشمس في سياسة الارض قتل الملك في مبارزة مع الشيطان الذي يسبق دائما في الرمي الملك انحدار **باريس** قفص الملك دنس في هيئة المنتنة بلا ثياب **التيوس** تتسلسل احذروا الاقدام المتعفنة

فخذاي المبتوران يقيسان الخطر الفاتر
منفتحا بلمع خفيف من الفطر والسوسن
امشي في رئتي شيخا ابرص
وشعبه فضيحة الكعوب المرجاء

بأفراس فتوتك ، بعدائي نيجيريا والاساطيل الصغيرة من اناشيد ايفني
برخام قصور البارود المفتت ، والقتل الاعتباطي المحكم الذي لا شقوق فيه ،
يصنع لك زعيم حفاري المهاوي الاوقيانوسية
موتا امضى من حد الامواج .
بعنانك ذي العرى الالف وفيزوف السمندرات
بالصحون التي تأكل فيها نفوري وكهبتي
بنسلك على وجه اللهب ، بحلتك ، اهبط قف اقرع الجرس للملك الذي يموت
في راحتي ، للملك موشوشا في مدافىء المستنقع .

الاقدام المتعفنة لقصص النفط القديمة التي تجر في المخازن الكبيرة هالة من الريف المتغير والشعر المتدرن في قاع حفرة بحجم الجسم يهاجم اليرقان حق دمي يرقان في وجوه عابسة في انهيار نجوم مسحوقة على عنق تحمل ارقاما لم اعد انتظر شيئا من العدم الاسطوري او من اليمامات التي اخبئها في محفظتي الحقد اوراق نقدية بطاقات باصات الفم مقفل بلا دواء الاصابع جاهزة لتغوص من جديد في عمل ينسى التغلب مخاطراته نظرت اليهم مصعرا تفرست في وجوههم حاولت ان انجدهم امضيت منتصفات ليال بيضاء كالصوان كانوا ماسوشيين لا يمكن النظر اليهم في روح الاشياء بيت حقيقي من شرارات ناطحة سحاب في الشارع قلبت كومة من الظلال الضائعة والهتك الساطع كانت الصحف تنشر عجائب لكن لم اكن اجهل انها ترتبط بميثاق عتيق مع الكذب دحرت تشوشي فترة لكن دون ان اعرف كنت اصنع ذبابا من زوايا الحجر الناتئة ودمامل ولم اكن اغادر المؤسسات الا باعياء دون ان انجح بالنهوض ذات مساء ينبغي استخدام انتاج خاص لكي انفصل عن كرسيي عشت من جديد في تنفسي حبا زهرا قبريا وانهيارات ورويدا رويدا وصلت الى **السرة** حيث **الليل** ابدا

ربطتنا بالغصن الذابل مما قبل الطوفان
تستثيرنا لفتن تفترضها ، تمنحنا العفو وتحفر وجوهنا

اخرس اخرس كماء الموت ، كطلقة نار في قلب قلبي ،
تأخذنا رهائن

بقيت طاولتي فارغة عائلتي التي هي عائلة العنكبوتيات والعظائيات احتلت
عينيك القفراوين ، وشربت البعوضة البحر امام **رعمسيس** صاعقتك .

ملك راجم ، ملك صرصر عاتية تكسو رأسي رويدا رويدا بغيمة جراد تذكرها
صرخاتي التقيك في خندق **لهتلر** تكتب نهايات شوطك بالحمار الوحشي
وخشونتك المخادعة مطر من البرد واسع يسكب يأس الصباحات
المتهدمة
ملك رام ، والنسغ الاحمر يطوق الارز ، والنهر يكرر العطش والجوع للمرأة
التي تلد المغص ، وتملك كتابا مقدسا يترسب ثمالة في سد هربي ،
والشعوب تفرك خواصرها بسياجات قدم زهوك الباطل
والفظ اسماء **البركة** والمذاب اللابد بين اوراق الخريف ، اسماء النبع الذي
اكتشفه المؤذن في المثقال دون كلام والذي تقدمه لي ،
لا اجيد اخفاء وحدتي من اسماء الغاريات المملوءة ذهبا ، اسماء الكهوف
النورستينية ،
ولأن شعري ينبش الكارثة
اسماؤك جدري معطر بقطرات فراشة انثرها في الشوارع
لكن واسفاه لزمن الحوذان الذي يجر المستنقع
واسفاه لنهبهم عروق جلدي القاتل
عارفا ان البقاء السريع شاطىء يتكىء فيه الصباح ليستعيد صحة النسر
ثمة رؤوس تدحرجها سكاكين فقراتي
مدن في طبول ، وربما اعراس يقول الرمل
رجال في رسومي واهدابي المكحلة

مع ذلك يصغر صوتي ويلهو كشهقة مرفأ كبير
وملك الخراب الناووسي ، اسحقه حيوانا من **السرة**
ينهكه الخسوف ازاء الرسم الاخضر لصمتي
حيث يصغي الحلم للشمس

لا ملك لا رعب
بل هذه القدرة لنهار يصير زلزالا ، يغرق في الحليب الاسود لمنبت نخيلي .

محمد خير الدين

(باريس)

سان جون بيرس
(Saint - John Perse)

جفاف
(Sécheresse)

حين ينشر الجفاف جلده الاتاني على الارض ويلصق الطين الابيض على منافذ النبع ، سيعلن ملح المالح الوردي ، النهايات الدامية للممالك ، وبعينين ساطعتين سترتمي أنثى الطاووس الرمادية ، شبقا على رجال الشواطىء العراة ... كفى تبجحا ، يا فجور اللغة الارجواني !

حين يرفع الجفاف اساساته على الارض ، سنعرف زمنـا افضل لمجابهات الانسان : زمن حبور وكبرياء من اجل الهجوم الكبير للروح . الارض ازالت شحمها وهي تورثنا خلاصتها . لنا ان ننوب عنها . الى الانسان اللجوء وله المدى الحر .

ايها الجفاف يا حظوتنا ! يا مجد النخبة وترفهم ، قل لنا اختيار الذين اصطفيتهم ، ويا مزهر الله تواطأ معنا . كان الجسد هنا اقرب الينا من العظم : جسد الجنادب او جراد البحر . البحر نفسه قذف الينا بمركباته من عظم الحبار ووشاحاته من الطحالب الذابلة : كسوف في كل جسد ونقص ، ايها الزمن الطالع من الهرطقات الكبرى .

حين يوتر الجفاف قوسه فوق الارض ، سنكون الوتر القصير والارتجاج البعيد . ايها الجفاف يا نداءنا ، ويا ترخيمنا ... « وانا ، يقول **المنادى** ، امسكت بأسلحتي : مشاعل تعلو في جميع العرائن ، ولتبرق في كل مجالات الممكن . اتخذ اصلا للتناغم هذه الصرخة البعيدة لولادتي » .

*

وكانت الارض النحيلة تصرخ صرختها الكبرى ، صرخة الايّم المهينة . وكانت صرخة طويلة من البلى والحمى . وكان ذلك لنا زمن نمو وخلق ... وعلى الارض الغريبة ، ذات التخوم القفراء ، حيث البرق يميل الى السواد ، كانت روح الله تمسك باسمرار جلدها المضيء ، والارض المسمومة تحـمّ

كمرتفعات من المرجان الاستوائي ... الم يكن في العالم لون غير هذا اللون الزرنيخي الاصفر ؟

وانت « يا عرعر فينيقيا » الاكثر تجعدا من رؤوس المغاربة او النوبيين ، وانت يا نباتات الطقسوس الكبيرة التي لا تعرف الهرم ، يا حارسة الساحات القوية والجزر المصنوعة لسجناء الدولة المقنعين بالحديد ، هل ستكونين وحيدة طوال ذلك الوقت ، تستنفدين هنا ملح الارض الاسود ؟ النباتات ذات الاظافر ، وادغال العليق تعود الى الارض البراح ؛ واللاذن والنبق حجاج الدغل ... آه لتترك لنا هذه القشة ، وحدها ، بين الاسنان .

*

مايا ، ايتها الوديعة الحكيمة يا أم الاحلام كلها ، ايتها الوسيطة المصالحة بين جميع الزمر الارضية ، لا تخافي من الحرم ، ومن اللعنة على الارض . ستعود الازمنة التي ستعيد ايقاع الفصول . والعشيات سترجع الماء الحي الى ضرع الارض . الساعات تتقدم امامنا بخطوة خفيفة ، وستصعد الحياة شامسة من ملاجئها تحت التراب ، يواكبها شعبها الامين : الحشرات المنيرة ، ذبابات اللحم الذهبية ، السرفات ، العث ، طلح الماشية ، براغيث البحر ، تحت قوس الشواطىء التي تنضح برائحة العقاقير . الذراح الاخضر ، وفراشة الليل الزرقاء ستعيدان لنا النبرة واللون ، والارض الموشومة بالحمرة ستغطي ورودها الكبيرة الكافرة ، كنسيج مطرز لنساء **سينيغامبيا** . قوباء الغطاءة الارجوانية تميل تحت التراب الى سواد الافيون والحبّار . ستعود لنا كذلك الثعابين الزائرة الجميلة التي يبدو انها تهبط من محفات بخواصر تتموج كشتلات الزنبق . ستبحث طيور الوروار الافريقية ، الحوامات آكلات النحل عن الزنابير في شقوق الشواطىء الصخرية . سيبحث ايضا الهدهد الرسول الى الارض عن الكتف الاميرية التي سيستقر عليها .

انفجر ، ايها النسغ غير المفطوم ! الحب ينفجر من كل مكان ، حتى تحت العظم وتحت القرن . الارض نفسها تغير قشرتها . ليأت النزو ، ليأت التضرع ! الانسان ايضا ، هذا المهوى ، ينحني دون شكاية على مساء قلبه . اصغ ، ايها القلب الامين ، الى نبض جناح تحت الارض لا يرحم . النغم يستيقظ وينقذ خشرم خليته الصاخب ، والزمن المحبوس يسمعنا من بعيد طرقه كأنه ناقوب الشجر ... هل سيتناثر الاوز الوحشي على الضفاف الميتة لمزارع الرز ، والاهراء العامة هل تستسلم ذات ليل الى اندفاع الحشود ؟ ... يا ارض التقديس والمعجزة — ايتها الارض الضالة ايضا عن الانسان حتى في ينابيعه البحرية التي مجدها القياصرة ، ما اكثر العجائب التي ما تزال تصعد نحونا من هاوية لياليك ! هكذا ، في زمن حضانة العاصفة — هل نعرفه حقا ؟ — ، ستصعد صغار الاخطبوط من آخر الغور مع الليل نحو الوجه المتورم للمياه .

ستعيد الينا العشيات على الارض النداوة والرقص : على الارض

المتعظمة ذات النتوءات العاجية ، ستدوي ايضا رقصات الشكون والسردان ، وغناؤهن الجهير المعاند يسمر آذاننا على مسامع الغرف الارضية . والامطار الهائمة الآتية من **الشرق** سترتن الطبلة الفجرية ، ايضا . والشآبيب الجميلة في نهايات الصيف ، الهابطة مع المد بلباس السهر ، ستجر ايضا على الارض أذيال تنانيرهن المشذرة .

ايتها الحركة نحو **الكائن** ، يا بعث **الكائن** ... الرمال هائمة ، والزمن يصفر على وجه التراب ، والريح التي تنقل من اجلنا انحناء التلال الرملية ، قد تدلنا يوما على المكان الذي صور فيه ليلا وجه الله الذي كان راقدا هنـــاك ...

*

نعم ، سيحدث هذا كله . نعم ، ستعود الازمنة التي ستمحو عن وجه البسيطة كل محظور . لكن الحرم سيستمر ايضا زمنا ما ، والوقت ما يزال وقت اللعنة : الارض تحت الضمادات ، والنبع تحت الاختام . توقف ايها الحلم عن تعليمك ، وانت ايتها الذاكرة لا تتناسلي .

لتكن اوقاتنا الجديدة شرهة وضارسة ! لتكن ايضا ضائعة في سهل الذاكرة حيث لا ترى من يلتقطها . الحياة قصيرة ، وقصير هو السير ، والموت يبتزنا ! وقربان الزمن لم يعد هو نفسه . آه يا زمن الله ، كن ماسك دفاترنـــا .

اعمالنا تتخطانا والتهتك يقودنا : التافهون والآلهة تحت فرجون واحد ، مخلوطون الى الابد في عائلة واحدة . وطرقنا مشتركة ، واذواقنا واحدة — آه ، هذه النار كلها من نفس بلا اريج يوصل الانسان الى اقصى حساسيته : الى جوهره الاصفى والادل .

اقتحامات الروح ، قرصنات القلب — آه ، ايها الزمن الطالع من الاشتهاء الكبير ! ما من عظة على الارض تساوي عطشنا . ما من تدفق فينا يروي منابع الرغبة . الجفاف يحرضنا ، والعطش يرهقنا . اعمالنا جزئية وآثارنا مجزاة . آه ، يا زمن الله هل ستواطئنا اخيرا ؟

الله يأتكل ضد الانسان ، الانسان يأتكل ضد الله . والكلمات ترفض الخضوع للسان : كلمات بلا وظيفة ولا مصاهرة ، تفترس الورقة الواسعة للغة كأنها ورقة توت خضراء ، بشراهة الحشرات والاساريع ... ايهـا الجفاف ، يا حظوتنا ، قل لنا اختيار الذين اصطفيتهم .

انتم الذين تتكلمون اللغة **الاوسيتية** على بعض المنحدرات القوقازية ، في زمن جفاف كبير وتفتت صخري ، هل تعرفون كم الانسان يستشعر ، قرب التراب ، في خيوط النسيم والعشب ، لهاث الله ... ايها الجفاف ، يـا حظوتنا ! الظهيرة العمياء تنيرنا : انه الافتتان في تربة الاشارة والشيء .

*

حين سيحل الجفاف وثاقه عن الارض ، سنستبقي من اساءاته اثمن

العطايا : النحول والعطش وحظوة الوجود . « وانا ، يقول **المنادى** ، سأحم بهذه الحمى ، واذلال السماء كان حظنا » . ايها الجفاف ، يا هيامنا ! يا بهجتنا ، ويا عيد النخبة .

وها نحن الآن على طرق الخروج . الارض تحرق بعيدا اطيابها . الجسد ينكمش حتى العظم . ووراءنا تنطفىء بلدان في توهــج النهار . والارض المعراة تكشف لنا عن تراقيها الصفر المنقشة بالاشارات المجهولة . حيث كان الشيلم والذرة الصفراء ، كان الفخار الابيض يعلو دخانا بلون الرواسب اليابسة .

الكلاب تهبط معنا الحلبات الخادعة ، والظهيرة النابحة تبحث عن موتاها في خنادق تعج بالحشرات المهاجرة . لكن دروبنا في مكان آخر ، وساعاتنا جنونية يتأكلها الصفاء ، سكرى بتقلب الجو ــ وها نحن نتقدم ليلا في ارض الله كشعب من الجياع التهم بذاره .

*

الانتهاك ! الانتهاك ! سيرنا قاطع وفتحنا وحش ، وامامنا تعلو من ذاتها آثارنا الآتية ، إكالة واكثر جزما وقطعا . نعرف شرائع المز والحامض وطعامنا يفيض اكثر مــن ميرة افريقيا او التوابل اللاتينيــة بالحمض ، وينابيعنا خفية .

آه ، يا زمن الله تحنن علينا . ربما ، من لدغة الثوم ، ستولد ذات مساء ، شرارة العبقرية . اين كانت تركض امس ، اين تركض غدا ؟ سنكون هناك ، سنكون الاكثر سرعة لكي نطوق الارض بالطعم الخاطف . المغامرة شاسعة وسنلجأ اليها . هناك ، هذا المساء ، حدث الانسان .

بالعظام السبعة المتلاحمة ، عظام الجبين والوجه ، ليكابر الانسان في الله ، وليأتكل حتى العظم ، آه حتى انفجار العظم ! يا حلم الله تواطأ معنــا ...

« وأنت ، يا من تقلد الله ، اترك الحيلة ! »

سان ــ جون بيرس
(باريس ، ١٩٧٤)

نقد

الياس خوري

الذاكرة والرؤيا

قراءة محمود درويش في " محاولة رقم ٧ "

يرسم محمود درويش في مجموعته الشعرية الجديدة « محاولة رقم ٧ » ، اطارا جديدا لتطور صوته الشعري ، يسمح للمحاكمة النقدية بأن تأخذ مداها الكامل . وتنطلق قراءتي هذه من النص الشعري ، وهي تحاول ضمن تعاملها مع النص داخليا ، عدم العودة الى اطارات مرجعية سابقة الا بمقدار ما تقدم هذه الاطارات من اضاءة لقراءتنا . كما تفترض هذه القراءة دراسة الحركة الداخلية للشعر ، اي التركيز على المستوى التشكيلي للقصيدة — علاقة العناصر الفنية بعضها ببعض ، الاطار الايديولوجي والشكل الفني ، وصولا الى محاولة اولية لتحديد بنية القصيدة . غير ان التعامل الداخلي مع هذا الشعر ، يفترض في البداية ، وضوحا اوليا للاطارات المرجعية المختلفة التي تتشابك مع الدراسة الداخلية للشعر . لذلك نبدأ بتحديد اطارين اساسيين يؤشران للعوامل المختلفة داخل بنية القصيدة في شعر درويش :

١ — **المؤشر الاول** هو تطور شعر درويش نفسه ، داخل تطور الصوت الشعري الفلسطيني . لقد خضع هذا الصوت ، بشقه القادم من الارض المحتلة ، لعوامل تكوينية موحدة نسبيا ، تسمح باعتباره ارضا مشتركة لخط شعري وتميزت هذه الارض المشتركة بثلاثة عناصر اساسية : —

أ — عنصر سياسي — ايديولوجي صارخ ، ينطلق من ضرورات سياسية محددة افترضت اساسا للممارسة الثقافية الوطنية في الارض المحتلة . لذلك جاء التأكيد على ثوابت النضال الوطني — الهوية — الانتماء العربي — المسألة الطبقية ... ، واحتلت هذه العناصر الحيز الرئيسي في هذا الشعر ،

وفرضت عليه مباشرة في سبيل الاندماج داخل اطارات الرفض الاساسية للعدو المحتل .

ب — اذا كان هذا العنصر السياسي — الايديولوجي ، استطاع ان يطبع هذا الشعر بالمدى الرومانسي الذي يمتد نحو اطارات واقعية مباشرة ، فانه لا يكفي وحده لتفسير ظاهرة رومانسية الشكل الشعري . فهذا الشعر ينتسب في المقابل الى تراث ثقافي عانى من انقطاع قسري يبدأ بعد شعر الثلاثينات الوطني النبرة — لذلك بقي هذا الشعر تحت مظلة هذا الانقطاع عن مسار التطور الشعري العربي في الخارج .

ج — وهو حين بدأ يكتشف ارضية الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، بعد بدايات الثورة الشعرية على الشكل الشعري القديم ، فانه لم يشارك في معاناة مسار هذا الانتقال . اخذ الشكل ، وبقي ضمن اطارات الاتجاه الواقعي فيه ، اي ضمن اطار العلاقة الوحيدة الجانب بين طرفين واضحين . تتحرك القصيدة ضمن هذين الطرفين ، مشحونة ببعد رومانسي ، يحمل الفجيعة ويتكون حول الارض . وقد بقي شعر درويش ، منذ مجموعته الشعرية الاولى « اوراق الزيتون » — ١٩٦٤ — وحتى « العصافير تموت في الجليل » ١٩٧٠ ، ضمن هذا الاطار العام لتطور هذا الشعر ، وان كان يحمل عناصر خصوصيته . فهو منذ البداية يختزن بنية موسيقية بالغة التوتر ، بدأت تأخذ مداها في « عاشق من فلسطين » ١٩٦٦ ، وتعود هذه الموسيقية في الدرجة الاولى الى اللغة البسيطة التي جعلته يقترب من المباشرة — الموسيقية ، كما انه يختزن في المقابل ، حسا بالفجيعة الشاملة ، حين يبدأ في « آخر الليل » ١٩٦٧ ، بوضع المسافة بينه وبين الوطن ، معبئا هذه المسافة بحس داخلي عميق بالواقع التراجيدي الذي يغلف قضية الشعر والوطن . ويصل هذا التوجع التراجيدي الى ذروته في « العصافير تموت في الجليل » ، حين يبدأ هذا الشعر يتحرر من اطارات الشعر القادم من الارض المحتلة ، دون أن يستطيع التحرر نهائيا ، ليدخل مع « سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا » دائرة القصيدة التجريبية .

٢ — **المؤشر الثاني** هو تطور الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، وهو تطور يحمل في داخله اكثر من محورية واحدة . لكنه يلتقي في نقطة انطلاقه ، على ضرورات البحث عن اشكال جديدة ، تستطيع الجواب عن التحولات العميقة التي طرات على الحياة العربية بجميع ميادينها . لكن هذا اللقاء ، افرز في داخله ثلاثة تيارات او مجاري رئيسية : —

أ — **التيار الواقعي — الاجتماعي** الذي حاول الانطلاق من ضرورات ايجاد لغة شعرية مباشرة ، تنطلق من داخل علاقة الطرفين الواضحة ، لتقوم بنقل رسالة ايديولوجية . اي ان مضمون هذه الرسالة ، هو المعيار الاساسي في لعبة هذه اللغة الشعرية .

ب — **البناء الرمزي** الذي يحاول من داخل الرموز الثقافية المكثفة ، الاطلالة على عالم معقد ، لذلك يأتلف داخل بنية هذه القصيدة ، اكثر من بعد واحد ، في محاولة للاطلال على المستويات المختلفة للواقع العربي ، من منظور الانبعاث الحضاري .

ج ــ **القصيدة التجريبية** التي استطاعت ، ضمن تجربتها القصيرة ، استيعاب انجازات بنية القصيدة العربية المعاصرة ، والقفز بها نحو الشكل الشعري الشامل ، حيث تأخذ المسألة الدرامية بعدها المتكامل في مجموعة من الذرى الشعرية المتتابعة ، بحثا عن التعبير بشكل جديد ، عن التجربة الجديـــدة .

لا يدعي هذا التحديد الاولي القدرة علـــى الاحاطة الشاملة بمجمل التجربة الشعرية العربية المعاصرة . فهناك الكثير من الفروقات الصغيرة والتفاصيل ، التي تستطيع ان تشكل مداليل هامة ، جرى اهمالها في سبيل الوصول الى لوحة بيانية سريعة تصلح ان تكون مؤشرا فقط . كما أن هذه المجاري الثلاثة ، متداخلة على مستوى الممارسة الشعرية العملية . فاحدى ميزات حركتنا الشعرية المعاصرة ، هو طابعها الانتقائي . لذلك لم تتشكل في مدارس ثابتة ومتبلورة . وهذا يعود جزئيا ، الى غياب المدارس الفكرية المتبلورة ، حيث لا تزال الانتقائية غالبة في حقل ممارستنا الثقافية .

ضمن هذين المؤشرين تطور شعر درويش ، حتى وصل في قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا » ، كما اشرت ، الى بوابة البحث التشكيلي عن جماع اللحظة الدرامية داخل بنية شعرية مركبة ، اي الى بداية البحث داخل القصيدة عن التجربة المتكاملة . هنا يصبح السياق الشعري معيارا متكاملا . القصيدة هـــي كثافة الشعر في تجربة كليـــة متماسكة . وتصبح الصورة الشعرية جزءا من كل توتري « كيف اعانق ظلي وابقى » ، اي انها تتحول من لحظة توقف تأملية او مفاجئة الى سياق ، فتصبح القصيدة شبكة من السياقات تضمها وحدة بنائية ، تتداعى داخل حركة لولبية ، محاولة اختصار الحركة بالصورة المتوالدة . داخل هـــذه البنية ، ترتفع النبرة الانتقادية ، متوحدة بلهب من الحنين ، لا يجد ارضه الا بانعطافات مفاجئة تحيل اللحظة الى صدى انفجارات ، فتعيد تكوين العالم الموضوعي ، داخل سياق تجربة موحدة : « ورائحة البن جغرافيا » ـــ فهذه القصيدة تبدأ بالتركيز على عنصرين اساسيين داخل العملية الشعرية : ـــ

العنصر الاول هو المساحات البيضاء ، او فراغات الحركة . يكتفي البناء الشعري المتكامل بالاشارات التي ترتكز على عاملي التداعي الصوري والجملة ــ الشحنة التي لا تتوقف بين حدود نقطتين ، بل تمتد لتشمل تكاملية يفترضها بناء عالم من اللحظات المتتابعة ، والتي تشكل فيما بينها وحدة داخليـــة .

العنصر الثاني هـــو البناء الدرامي للقصيدة . حيث تأتي الاصوات المتعددة لتضيء الجوانب المختلفة للعملية الشعرية . وتختلط داخل البناء الشعري في محاولة للوصول الى قصيدة الشبكة المعقدة التي تتجاوز الانفعال المباشر ، والصراخ الواضح ، في محاولة للابتعاد عن الموضوع ، كمقدمة للنظر اليه ككل متكامل .

داخل هذين العنصرين الاساسيين ، تتشكل العلاقة المباشرة بالواقع . فدرويش في تجريبيته هـــذه ، يبقى اسير تاريخه الشعري . لذلك تبقى الاشارات الواقعية واضحة في النص ، «حربك حربان » . وتبقى التقريرية

التي تلتجيء الى الحوارات المباشرة ، داخل عالم واضح من الدلالات المباشرة ، فارضة على طريقة قراءة القصيدة اطارا محددا .

الموضوع الواحد : فلسطين

في هذه المجموعة ، كما في مجموعات درويش السابقة ، موضوع واحد لا يستنفد هو فلسطين . داخل الرؤيا التراجيدية للوطن ، يأخذ الشعر مداليله . نتساءل ، لماذا موضوع الشعر ؟ اذا كان الموضوع قد اتخذ مع الصعود الرومانسي لحركة المقاومة مدلولا سياسيا ــ نضاليا مباشرا ، واصبح هو مقياس القيمة في الشعر ــ اي يكفي التقاط لحظة انفعالية ، ضمن غنائية ــ خطابية ، حتى يصبح للعمل الشعري مشروعيته الفنية . فحين يخفت الصوت الرومانسي ليواجه تحدي التبلور الفني او الزوال لا يعود الموضوع اساس العملية الشعرية ، وانما يصبح الشعر هو موضوع الشعر . طبعا نحن لا نذهب في هذا التحديد الى الطرف الآخر ، الخاطيء من العملية ، لنقول ان لا موضوع للشعر بشكل مطلق . لكن الشعر حين يعالج ، من موقع انتماء انساني محدد ، اي مظهر من مظاهر الحياة ، فانه يعيد اكتشاف هذا المظهر بنفسه ويعطيه مداليل جديدة : من خلال عالم الاشارات الشعرية التي تشكل حقلا ابداعيا ، يستطيع ان يضم الى نفسه الذاتي والموضوعي في علاقة امتدادية داخل الحقل الفني . فحساسية اللحظة الشعرية ، هي التي تعيد اكتشاف الحقل الواقعي من دخل موروثها الخاص ، دون ان تتنازل عن كونها لحظة مكثفة يلعب العامل اللغوي ــ الايديولوجي ، دورا محددا في بنيتها . هنا يصبح الموضوع اختيارا لمدخل الى الحساسية العامة ، التي يأخذ فيها العالم الشعري المتكامل دور صهر العناصر المختلفة نحو توجه الى بناء متكامل . فالموضوع الواحد ، حين يصبح اطارا عاما ، يستطيع ان يتحول الى تجربة كاملة ، تضم العديد من العناصر ، التي تسمح للرؤيا الشعرية بالتكامل . اي ان الموضوع هو بداية العملية الشعرية وليس حدودها . انه نقطة المنطلق التي تستطيع في تراكمها التعبيري ان تتحول الى شبكة علاقات متكاملة . داخل فلسطين ، تتحدد رؤيا درويش التراجيدية للوطن ، في معادلة الاقتراب ــ الابتعاد : الاقتراب من الوطن حتى يتداخل الشعر في التجربة الجماعية ، ليصبح صوت انفجار الآلام الجماعية التي تسيل في احياء الوطن وشوارعه . يجوب الشاعر المكان الفلسطيني ، يتوحد فيه ، ويصبح لصراخ غــزة او لحجارة حيفا او للكرمل ، صدى الاعماق الفلسطينية التي تبحث عن « موطىء القدمين » . والابتعاد هو تداخل تلك الصورة التراجيدية للوطن مع المكان الفلسطيني . فتصبح فلسطين نقطة شاملة لاستيعاب المدى العربي . وترتفع النبرة التراجيدية لترسم آفاق تلك العلاقة المدمرة بالوطن . المكان هو تلخيص مكثف لهذه العلاقة المعقدة التي تتواصل داخل شهوة الحياة ، حيث ترتفع النبرة الشعرية عاليا ، متخلية عن مناطق حمايتها السابقة . فللمكان كما يقول باشلار في دراسته لأمكنة الحماية قيمتان : قيمة حماية وقيمة تخييلية . وهذه الاخيرة اساس استحالة المكان الى فعالية شعرية . هذا « المكان الشعري » يفقد منذ البداية قيمة الحماية التي يتمتع بها اوليا ، ليصبح حلما بحماية سابقة . لذلك تتوتر عند اطرافه مسألة المكان وتصبح ذكريات . فالقيمة التخييلية غالبة منذ البداية ، والقيمة الشعرية للمكان الفلسطيني هي البداية . لكن الذكريات حين تغلف المكان

باطارها العام ، تقوم بنقل المسألة من اطار التعلق الرومانسي بالارض ، الى المستقبل الانفجاري لهذا التعلق . لذلك يصبح المكان الفلسطيني ارضا للزمن الانفجاري داخل الزمن العربي . ويقوم الشعر ، منطلقا من المكان ، بالوصول الى الاسئلة المركزية التي تطرحها الحركة الشعرية العربية المعاصرة . هنا تكمن اهمية « محاولة رقم ٧ » . لانها حين تنطلق من انجاز شعري محدد ، فانها تحاول من خلال هذا الانجاز الانطلاق نحو افق الممارسة الشعرية العربية ، فتكثر الاسئلة والمؤشرات ، ويدخل الشعر حقل الممارسة التجريبية . من هنا يفقد الموضوع — المكان ، مداليله المباشرة ، ليصبح مجرد لحظة استجماع شعرية ، تسمح للاسئلة بالتعدد ، فيتناثر الشعر ، وتصبح بنيته اساس قراءته . فليس للموضوع حصانة مسبقة حين يبدأ في البحث عن آفاق التجربة .

أكثر من صوت

يرتفع داخل هذه المجموعة اكثر من صوت شعري ، اي ان البنائية الشعرية لم تصل بعد الى الاستقرار على شكل واحد للتعبير الشعري . فالصوت الغنائي القديم الذي ينطلق من داخل توحد شعري يتحرك في مفاصل ثابتة ، يرتفع الى جانب استكمال المحاولة التجريبية لقصيدة « سرحان » ، بل الذهاب بعيدا في المغامرة الشعرية . هذا التناقض او التعدد يدل على ظاهرتين متلازمتين : —

١ — يشير من جهة اولى ، الى دور ايقاع الرجع المباشر على بنية القصيدة . فالقصيدة ، بوصفها عالما يتأسس داخل العالم الموضوعي ، اي داخل العملية المعقدة التي تبني المستوى الثقافي ، تحتفظ بدورها القديم ، دور القدرة على نقل اللاوعي الجماعي داخل لحظة التوتر المكثفة ، وتحويل هذا اللاوعي من داخل المراجع الثقافية — السياسية ، الى وعاء فني يستطيع ان يوحد الخطابة بالغناء . فيتوتر الصوت ، منطلقا من ذروة هذه اللحظة ، ليصل الى القدرة على محاكمة واقع متكامل . الشعر هنا صدى ومحاولة خروج . لذلك تكثف داخله الصور المفاجئة ويحتل الايقاع حيزا مهما . فالايقاع الخارجي هو نقطة الاتصال الاساسية التي تسمح للتواصل المباشر بين الشاعر والمسألة التي يطرحها . لذلك يتوحد الصوت الشعري ، وينحل خارج البناء اللغوي او الصوري . فبنيته هي من خارجه بشكل اساسي . ومباشرته هي في قدرته على البقاء داخل توتر الذروة الذي ينطلق منها . فالذروة الاساسية التي تبدأ غالبا في بدايات القصيدة ، هي النقطة المحورية التي تتحلق حولها تداعيات من طبيعة ثانوية تدور حول المحور ، تأخذ منه الالتماعة الانفجارية وترفده بالتفاصيل الجزئية . العلاقة الاساسية في بنية هذه القصيدة هي علاقة اللحمة — التوتر بين ذروة القصيدة وروافدها . داخل هذه العلاقة تنساب اللغة الايقاعية في صخبها الخارجي ، حيث يلعب الوزن وايقاع القافية دورا مركزيا ، وتأتي العلاقة الاحادية لتقيم تلك الصلة المباشرة ، حيث الرجع هو اساس العملية الشعرية . في هذه القصيدة نقطتان تلخصان سير الخط المستقيم الذي يندرج داخل اللغة الشعرية . النقطتان ، نقطة البداية ونقطة الوصول ، تتوحدان فيما نسميه ذروة القصيدة . تلعب هذه الذروة دور الجسر الذي يصل عالم الشعر بعالم

التصور العام . فالشاعر حين ينحاز الى احد اطراف الصراع السياسي ، او حين يلتقط احدى اللحظات الانسانية الكثيفة ، يمد بشكل تلقائي جسراً يصله بالآخر . من هنا تأخذ الدلالة قيمتها المطلقة بوصفها موقفا ينبع من حالة . اي ان الحالة نفسها ليست نقطة منطلق الا بمقدار قدرتها على الوصول الى حيز دلالي مباشر ، يقوم باعادة صياغة الحالة نفسها على ضوء هـذا الوصول . والرؤيا المستقبلية تصبح هنا مشروطة بالبنية الشعرية نفسها . ويصبح الشاعر نقطة مكثفة لشبكة من الانفعالات الجماعية ، تعود فتصب في مجراها الطبيعي قصيدة الدلالة . لذلك تفقد التعرجات في هذه القصيدة ضرورتها . بل تصبح عبئا على القصيدة ؛ وتمتد اللغة انسيابا من نقطة الانفجار التعبيرية الى النقطة نفسها . يلعب الشعر على هذا الاساس دورا مباشرا ، فهو حين يحرض سياسيا او حين ينقل خيبة او توجعا ، فانه يؤكد قدرة الوصول المباشرة داخل جماعية تؤكد نفسها لحظة الولادة الشعرية ولحظة قراءة القصيدة او سماعها . فكما ان الولادة الشعرية تفترض تولدا دلاليا من داخل حالة تتكثف فيها مجموعة من اللحظات حول لحظة الذروة الواحدة ، فان قراءة القصيدة ، هي في اساسها هنا ، اعادة استحضار لتلك الحالة . فالشعر يفترض قارئاً ينفعل حين يعود الى اللحظة المركزية في القصيدة . لذلك تصبح العلاقة محصورة بالتلقي . الشاعر يتلقى داخل لغته الشعرية لحظة مركزية ، يعود القارىء الى تلقيها من جديد ، فتقع الدورة الشعرية في اسار الرجع . ويصبح الفن صدى . غير ان القيمة الاساسية لهذه القصيدة هي في قدرتها على تجاوز الصدى وصولا الـى الاسئلة . فهذا الشعر حين لا يصل الى السؤال يتوقف عند آنيته المفرطة ، ويتحول الى مجرد امتداد ايديولوجي وحيد الجانب . من هنا ضموره بعد فترة وجيزة مـن كتابته . لكن درويش يتجاوز هذه النقطة وصولا الى الاسئلة . فالاسئلة الاساسية هي التي تنقذ الدلالة من مباشريتها وتحولها الى رديف حقيقي للتجربة الشاملة . فالسؤال حين يحيل القصيدة الى بداية وعي نقدي تساؤلي ، يتجاوز اطارات الرجع ويفتح امكانية القصيدة التجريبية التي تشكل الظاهرة الثانية في هذه المجموعة . « فالرمادي » تنتهي الى تساؤل مستقبلي : « اذهبي وانفجري بالمرحلة » و « عودة الاسير » تعيد طرح السؤال : « هل انت مصر ! » . هذا التساؤل هو المستوى الاخير في القصيدة الذي يوقف النزف المباشر ويفتح نافذة الرؤيا . ينقذ البنية الشعرية من اسوارها ويضعها داخل سياق التجربة الشاملة .

٢ — تأتي القصائد التجريبية لتشير من جهة ثانية الى الافق الذي تفتحه القصائد السابقة . فالدخول وسط البحر التجريبي الذي ابتدأ مع « سرحان » يتحول هنا في « الخروج من ساحل المتوسط » او في « النزول عن جبل الكرمل » الى عالم فسيح من الرؤيا المتعددة . ليس هناك ذروة واحدة تتحلق حولها القصيدة ، فالقصيدة هي مجموعة من التتابع الذروي ، من اللحظات الانفجارية . فكل انفجار تعبيري يفترض بالضرورة انفجارا لاحقا ، حتى نصل الى استنزاف اللغة نفسها : تحويلها الى مجموعة من المداخل التي لا تصل الى نقطة محددة حتى تتجاوزها ، فتكشف حقلا متشابكا من النقاط والمواقف التي تعطي استدارة الرؤيا وحجمها الحقيقي ، بوصفها جدلا يضم في عناصره الاساسية امتدادا رؤيويا شاملا . هنا تصبح التجربة هي الاساس ، وتتحول الدلالة الى مجموعة من التلقي المتعدد . فالقصيدة لا تتوقف عند نقطة الدلالة ، بل تنطلق من التجربة نفسها . لكن الرؤيا لا

تفقد هنا علائقها مع عناصر الدلالة ، فتتوقف عندها ، تعود الى ثوابت تستقيم من عنصرين ، داخل ما سنسميه في هذه الدراسة المصطلح الشعري والرمز : الاول الرؤيا ، حيث تنطلق المداليل من حيز في التجربة يعود الشاعر الى صياغته من جديد داخل رؤياه الفنية . هنا تصل اللغة الشعرية الى اكثر لحظاتها صفاء وقدرة على الاحاطة : « سيروا في شوارع ساعدي تصلوا » .
اما العنصر الثاني فهو الذاكرة ، حيث تأخذ الثوابت المدلولية الحجم الاساسي . فعالم الذاكرة الشعرية يمتد ليشمل الصيغة الشعرية نفسها ، او الاشارات المرجعية المباشرة التي تقوم بربط المصطلح الشعري بالواقع داخل ثابت ايديولوجي واضح : و « الهزيمة جددت عمر الخلافة » . تقوم الذاكرة هنا بالالتفاف على عناصر الرؤيا ، وتثبيتها في الارض المباشرة . ضمن هذا المستوى ، يحصل هذا التفاوت البنيوي داخل القصيدة . فالقصيدة ، تقف في نقطة التقاء هذين العنصرين ، لا تخضع مسبقا او نهائيا لثابت بنائي ؛ من هنا تقوم التجربة نفسها بصياغة اشكالها داخل هذا التوتر البنائي .
هذان الحدان الاساسيان : الذاكرة والرؤيا ، هما اساس المصطلح الشعري في هذه المجموعة . لذلك يصبح كشف علاقتهما من داخل دراسة تطور الشكل التعبيري ، المهمة الاولى لاي دراسة نقدية .

المصطلح الشعري والرمز

ان المسألة المركزية في البحث الشعري الذي بدأ مع الحركة الشعرية المعاصرة ، كانت مسألة اكتشاف مصطلح شعري جديد ، يجيب عن طموحات كسر العمود الشعري القديم في قصيدة تتطور عضويا . لذلك كان البحث عن وحدة القصيدة ومسارها هو الاساس الذي توقفت عنده الحركة الشعرية المعاصرة لتطرح مسألتين مركزيتين : —

١ — **مسألة اللغة** ، البحث عن لغة جديدة تتخلى عن لغة الرومانسيين الرخوة ، وتقف في مواجهة لغة « الشعر المحض » . لذلك الغي مفهوم الكلمات الشعرية بذاتها ، فالشعر يستطيع استيعاب جميع الكلمات ، ويستطيع من داخل التجربة ، ان يشحن الكلمة بمداليل جديدة . فلب التجربة الشعرية الجديدة هو كما يعبر ادونيس « افراغ الكلمات من مدلولها القاموسي » . وهكذا تم التخلي عن مصطلحات اللغة القديمة ، بحثا عن التعبير الحسي . اما التركيز الاساسي ، فكان على الموسيقى الداخلية للشعر ، حيث يصبح الايقاع الخارجي ، الوزن ، القافية ، جزءا عضويا من العلاقة الداخلية التي تأتلف داخل المبنى الشعري . ومن هنا سر التركيز على الصورة ، اذ اصبحت مقياسا اساسيا لقدرة القصيدة على الاحاطة بالشعر . فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته . انها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة ادخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة . وهكذا تم التوقف طويلا عند التتابع الصوري ، بوصفه قادرا على خلق مناخات متعددة في القصيدة .

٢ — غير ان هذه المصطلحات وحدها لا تعطي القصيدة تماسكا داخليا ، او هكذا افترض . لذلك طرح الشعر المعاصر مسألة الرمز الشعري ، بوصفه

البنية التي تصب في داخلها هذه العناصر مجتمعة . فالاسطورة هي وعاء التجربة الشعرية ، لذلك ركز على تموز والمسيح وعلي وجملة من الرموز التي تتوحد اساسا بوصفها رموزا دينية — ثقافية . بل ثقافية بالدرجة الاولى . ان هذه الصيغة الثقافية تحمل ، بالاضافة الى مسألة التأثر بالشعر الغربي المعاصر ، علامة تلمس ولادة حركة شعرية . فالولادة الثقافية ليست مجرد اطار خارجي للرمز الشعري ، انها علامة انحياز فكرية تجد مبرراتها في طبيعة الرمز نفسه — الموت والانبعاث — وفي مفهوم الشعر بوصفه « حالة حضارية » .

ضمـــن هاتين المسالتين تتطـــور الحركة الشعرية وتتعدد . وليس موضوعنا الآن دراسة اشكال هذا التعدد . لكن النقطة التي لا بد من التوقف عندها هي ان الشعر الفلسطيني المعاصر ومن ضمنه شعر درويش سار على ضوء انجاز هاتين النقطتين . فاستوعب اللغة المتجددة وتركزت مسألة المصطلح الشعري — الرمز — في التجربة المباشرة نفسها . اي ان الرمز الثقافي الذي اتسع في الخارج العربي ليشكل في مرحلة محددة اطار القصيدة لم ينعكس هنا الا على شكل اشارات سريعة . فالمصطلح الاطاري بقي ضمن التجربة الواقعية : اكتشاف العلاقة السياسية — الاجتماعية والنسج حولها . واكتشفت داخل هذه الحالة بعض الرموز الشاملة — كفر قاسم — التي استطاعت كما في قصيدة « ازهار الدم » من مجموعة « آخر الليل » ، ان تشير الى امكانية استجماع مسافات الصوت الواحد عبر التركيز على ثوابت غنائية اساسية . لكن الرمز الثقافي لم يتحول الى اطار شامل للتجربة ، بل بقي مجرد طرف تتوكأ عليه من حين الى آخر . ففي قصيدة «نشيد الرجال» — عاشق من فلسطين — تأخذ الرموز الثقافية الدينية محمد — المسيح — حبقوق ، معنى الاشارة الواقعية . وفي « انتظار العائدين » يأتي رمـــز عوليس ليقيم علاقة مرجع ثقافي يصلح ان يكون نقطة ثابتة في بنية القصيدة . اما قصيدة « تموز والافعى » — عاشق من فلسطين — فانها تلامس الرمز الثقافي دون ان تستطيع التغلغل اليه . ولا يصل المصطلح الشعري الموحد الى دلالته الكاملة الا في قصيدة « ريتا أحبيني » حيث تخرج اليونان رمزا ثقافيا — سياسيا متكاملا ، وفي « سرحان » ، حيث يعود الشعر ليصوغ شخصية سرحان داخل القصيدة الدرامية وفي توجه متعدد .

في « محاولة رقم ٧ » يأخـــذ المصطلح الشعري الموحد حيزا مهمـــا فالقصيدة التجريبية التي تبدأ في البحث عـــن عناصرها المتكاملة ، تكتشف الارض التي تقف عليها . فيصبح الموحد هو مجموعة من اللحظات التـــي تستطيع القصيدة احالتها الى شبكة علائق رمزية . تتحول غزة الى رمز كلي يرتفع داخله صوت المخاطبة وصوت التأمل . ولا يتوقف هذا الرمز عن قدرته على العطاء الشعري . فهو يحمل معنى المسافة . الشهيد الذي يخاطب في القصيدة يتوقف عن المخاطبة ، ليتوحد بالشاعر ، وتبدأ تلك النبرة التأملية التي تجعل من غزة مفتاح التجربة المأساوية كلها . ينتهي المعنى المباشر للوطن ، ليصبح حاجة شاملة . فيتوتر الشعر دون ان يتخلص من اطاراته السابقة . فغزة ليست رمزا فقط ، انها الواقع وقد ارتفع شموليا الى مستوى الرمز ، واصبح الارض التي يقف عليها الشعر ، والمفصل الاساسي في تجربة القصيدة . من هذا المنطلق الاساسي يجري التعدد . وحين تتداخل اسطورة بولس في « طريق دمشق » بالحرب والقتال ، فان

دمشق تتحول الى اسطورة ، ويصبح الرمز الثقافي الديني مجرد مدخل اليها . اما في القصائد الغنائية القصيرة ، فان عامل وحدة المصطلح الشعري يتحدد داخل قمة القصيدة . الرمادي ، او مصر او السفر بين الفراغين . تستدير اللغة مع المحافظة على طابع الايقاع الخارجي ، وتتقدم القصيدة باتجاه اكتشاف لغتها التفصيلية .

الصورة الشعرية

تحتل الصورة الشعرية حيزا مهما في بنية القصيدة ، فهي التي تقيم الفواصل الجزئية التي تسمح للمصطلح الشعري الواحد بالتقدم . انها الجزئي الذي يشكل مفاتيح متعددة للعالم الشعري . فهي المجال الاساسي للرؤيا الشعرية ، لانها تشكل مسار هذه الرؤيا . يصبح العالم في اشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد . اي ان الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري ، فيتم توحيد جزئيات الصور المتعددة في لوحة شاملة تشكل حيزا اساسيا في بنية القصيدة . لذلك تصبح دراسة الصورة مدخلا لدراسة البنية الشعرية . والواقع ان دراسة الصورة ما تزال تفتقر الى مقومات الاقتراب العلمي . لكنها تسمح ، على المستوى التركيبي ، بالتمييز بين عناصر متعددة تتشكل منها الصورة . ويسمح هذا التمييز بدراسة بنية القصيدة والتقدم في اتجاه دراسة عناصرها وعلاقاتها الداخلية . وتقدم دراستنا للصورة في هذه المجموعة ــ بوصفها « تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن » أزراباوند ــ محاولة لاستخراج عناصرها المكونة عبر التركيز على بعض النماذج المؤشرات .

سوف نميز بين المستويات المختلفة للصورة الشعرية في هذه المجموعة على اساس الطريقة التركيبية والعناصر التي تتآلف فيما بينها . اي ان العامل البنيوي سوف يحتل الحيز الاساسي ، تمهيدا للوصول الى موقع الصورة داخل القصيدة . على هذا الاساس نستطيع ان نميز ستة انماط للصورة الشعرية في هذه المجموعة .

١ ــ الصورة التشبيهية الغريبة . في القصيدة الاولى « كاني احبك » ، يأتي التشبيه المباشر ليضيف الى ايقاعية القصيدة محاولة تأطير صورة الغربة التناقضية . فتأتي الصورة التشبيهية لتقوم بنقل علاقة مجردة وادخالها في صلب غنائية شعرية متواترة . من هنا تنبع غرابتها الاولية :

« هنا وقف النهر ما بيننا / حارسا يجعل الضفتين / توأمين / بعيدين ، كالقرب عنا / قريبين ، كالبعد منا » .

هنا تأتي العلاقة المجردة ، نحن والبعد والقرب في صورة تشبيهية . اما الشبه فهو نوع من التداعي اللغوي التناقضي الذي يوحد القرب بالبعد في تداع أشبه بالتداعي الهندسي . لذلك تفقد الصورة توترها الآتي من غرابتها لتصبح جزءا من السياق .

في المقابل ، تقدم صورة تشبيهية وتجريدية : « هذا ساعدي متمايل

كالرعب » ، ايقاعا متوترا داخل التشنج الانفجاري في « الخروج من ساحل المتوسط » . فلا وجود لهندسية في التداعي الصوري ، بل صورة بسيطة في تركيبها وقادرة على الاقناع داخل سياق شعري .

٢ ــ **التشبيه البسيط** . يأتي التشبيه البسيط ليقيم علاقة مذهلة وفي غاية البساطة بين اطرافه . فالتشبيه يأتي داخل سياق حلمي فيعطي القصيدة امتدادها الطبيعي . انه جزء من حالة التأمل التي تقف وسط البناء الشعري مشكلة احد اطرافه الرئيسية :

« وها نحن نحمل ميلادنا مثلما تحمل المرأة العاقر الحلما / وها انت مئذنة الله حينا / وقبعة لجنود المظلات حينا » .

هنا تأتي الصورة التشبيهية ممتلئة في بساطتها . فالتراكم الصوري الذي يبدأ بعد الصورة الاولى ، يعطي هذه الصورة قدرة على الامتداد حتى نصل الى الحلم . ليس الحلم نقيض الواقع ، انه استمراره الداخلي . لذلك يتداخل فقدان الارض باتساع المكان التوتري : « وها انت يا كرملي / كلما جردتني الحروب من الارض أعطيتني حلما » . او يأخذ التشبيه البسيط هذا طابعا تقريريا . انه لحظة توقف تستجمع العناصر التي يتألف منها البناء المتعدد : « تصببت الرياح من جبهتي فمسحت الرياح كما تمسحين العرق » .

٣ ــ **الصورة الحسية** . تأتي الصورة الحسية ، من داخل الرمز . ففي « الخروج من ساحل المتوسط » تأتي الرموز الجزئية لتضيف الى الرمز الشامل بعدا جديدا . لذلك تتوقف عند المجدلية ، وعند دموع هاجر . فالمجدلية حين تقتحم اطار القصيدة ، تصبح مدخلا مباشرا للوصول الى دموع هاجر . هنا تأتي الصورة الحسية لتقيم مدلولا رمزيا لا علاقة له بشكل مباشر باطار القصيدة العام .

« اين المجدليه / ذابت اصابعها مع الصابون » .

هذه الصورة الحسية هي مجرد اشارة . فالمدلول الحسي الذي يفاجىء في الوهلة الاولى ، يصبح اشارة الى الرمز الذي يحمله خلفه .

٤ ــ **الصورة الامتدادية** . « هذه جثتي ، افرغوها من القمح ثم خذوها الى الحرب كي انهي الحرب بيني وبيني » . هنا تتعرج الصورة الشعرية ، تخرج عن وظيفتها لتتحول الى لوحة . تمتد الصورة وتبدأ عناصرها بالتعرج . نبدأ بالفعل ــ افرغوها من القمح ــ هنا مفتاح الرؤيا . ــ خذوها ــ هي الانعطافة الثانية التي تصل الى القتال . ثم ــ بيني وبيني ــ هي العنصر الاخير الذي يضيء بداية الجملة ــ جثتي ــ هذه العلاقة المركبة داخل جملة تستند اساسا الى حركة الفعل هي علامة على قدرة درويش على تجاوز لغته الشعرية . هنا لا تتوقف الصورة عند وظيفية محددة . لا تشبه شيئا بشيء . انها **حركة** تحمل في تناقضها محاولة حسم التناقض « بيني وبيني » . تأخذ الصورة الامتدادية شكلا تقريريا : « هذه الارض تشبهنا حين نأتي اليها وتشبهنا حين نذهب عنها » .

يستوقفنا الطابع التقريري لهذه الجملة . لكن التقريرية هنا اسقاط

فني داخل اطار العلاقة بالارض . فالخروج من الكرمل خروج مكاني دون افتقاد نهائي للمكان . لهذا تأتي التقريرية بعدا مكانيا مكثفا قادرا على البقاء داخل اطار المكان نفسه . ثم تمتزج هذه التقريرية بصورة واضحة الملامح « واسمها كان يمشي امامي ، يسمي ملامحها وانفجاري » . تقوم الصورة هنا ، بتحويل المكان الى بعد مستقبلي . فتتركب اطراف المعادلة ، لتصل الى صورة امتدادية تحيط بملامح الرؤيا الشعرية .

٥ — **الصورة المركبة** . تأتي الصورة المركبة لتوحد او تجمع ظاهرتين حسيتين ، وتحيلهما الى صدى لعلاقة داخلية : « فينتشر البحر بين السماء ومدخل جرحي » . هنا تقوم الصورة بجمع السماء بالجرح . البحر ينتشر والسماء والجرح يصبحان طرفي الصورة التي تجمع الحسي بالمرئي . فعلاقة البحر والسماء ، علاقة تقليدية في التطور الشعري . لكن العلاقة التي تقيمها الصورة الشعرية هنا ، لا يمكن تحليلها الا بدراسة علاقة هـذا الشعر بالطبيعة — الارض . فالارض هي مدخل الجرح الاساسي . لذلك تأتي الصورة استنادا الى مرجع ثقافي في الذاكرة لتعيد صياغته مـن جديد . فيصبح الفعل مقياس هذه العلاقة الداخلية التي توحد المرئي بالحسي ، داخل صورة شعرية تفرض سياقا محددا على القصيدة . تخلق بداياتها داخل توتر عمودي من داخل الحلم . فتصبح الطبيعة وظواهرها صدى للعلاقة المأساوية بالارض .

٦ — **الاستعارة والصورة الوظيفية** . تأخذ الصورة الاستعارية حجما خاصا في سياق الصورة الشعرية في قصائد المجموعة . انها المدخل الذي يقيم العلاقات الغريبة ، فاتحا نوافذ الاقتراب الشامل من اللحظة الشعرية . لذلك تأخذ الصورة طابعا وظيفيا مباشرا .

« سيل من الاشجار في صدري / اتيت ... اتيت / ، سيروا في شوارع ساعدي تصلوا » .

هذا التوحد الاولي بالارض ، حيث يتحول الجسد الى ارض جديدة ، يأخذ عند دخول الصورة الاستعارية بعدا وظيفيا . فالحركة — سيروا — تؤدي الى نتائجها المنطقية بشكل مباشر . اما التوحد بالارض فانه يتم في الاشارة الى — ساعدي — مشيرا الى بعد جديد . فالصوت الانساني — الشاعر والشهيد — هو الذي يعطي الارض مذاقها . وظيفة الصورة حين ترسم دائرة متكاملة هي التأكيد على الطابع المتعدد للتجربة الشعرية . اي لا وجود لترتيب نهائي وحاسم للدلالة . فالشعر يفتح نوافذ الحالة ، يؤطر اشكال تداعياتها الحرة . لذلـك توظف الصورة في التحليل الاولي وتتركها حرة في التحليل الاخير . لكن الصورة الشعرية حين تصل الـى المجرد التعميمي — يصقلني الفناء — فانها تتوقف عن قدرتها على فتح افق تعبيري ، لتغرق في العقلنة المباشرة .

لم نقدم الا بعض نماذج تركيب الصورة في القصيدة ، فالصورة حين تتأسس مع محاولة نقل ابعادها الى اللغة ، تقوم في الواقع بصياغة اكثر ابعاد القصيدة غنى .

« سألتك ان ترتديني خريفـا / سألتك ان تعبري النهر وحدي / وتنتشري في الحقول معا » .

هذه المحاولة في نزع الصفات اللغوية وصولا الى التوحد الشامل ، تشير الى امكانية تتطور في اتجاهات مختلفة .

الجملة الشعرية

سنحاول دراسة بعض مظاهر الجملة الشعرية ، بوصفها جزءا من كل . فالجملة هي اساس الايقاع الشعري لانها تعطي للعناصر المختلفة التي تتألف منها القصيدة احجامها على مستوى البناء اللغوي . ولن نقوم الآن بدراسة تفصيلية لجميع العناصر التي تتألف منها جملة درويش الشعرية ، بل سنتوقف فقط عند المظاهر الاكثر دلالة ، والتي تشير الى طبيعة الانعطافات داخل القصيدة . اي في الاتجاه الذي تقود به الجملة القصيدة ، عندما تحدث في القصيدة انعطافات حاسمة .

الملاحظة الاولى تأتي حول جملة البداية او **الجملة التوترية** . انها بوصفها مدخل القصيدة تحمل ذروتها او احدى ذراها الاساسية . لذلك يتناوب في تحديدها ثلاثة عوامل : ـــ

١ ـــ **التلخيص الصوري** . يأتي التلخيص غالبا في بداية القصيدة الغنائية . انه البداية الشاملة التي تصب في داخلها بقية العناصر :

« النيل ينسى / والعائدون اليك منذ الفجر لم يصلوا » .

هنا تأتي الصورة الاولى داخل جملة متوترة . تبدأ بالفعل نفسه ، وتعطى الحادثة بشكل نهائي . ثم تأتي الصور المتلاحقة بعد ذلك لترفدها مقدمة للوصول الى التساؤلات المركزية :

« الرمادي اعتراف ، والسماء الآن ترتد عن الشارع والبحر ، ولا تدخل في شيء ولا تخرج من شيء . ولا تعترفين » .

نبدأ « الرمادي اعتراف » بسكونية شاملة تحيط بالقصيدة ، ثم تتداعى الافعال لتقيم اطار القصيدة .

« الغريب النهر قالت / واستعدت للغناء » .

تتحلق الجملة التوترية حول الفعل بشكل دائم . تستطيع ان تكون جملة فعلية او اسمية . لكنها تصل الى الفعل حيث يشكل محورها . انها وعاء الصورة الاساسية ومنطلق الحركة .

٢ ـــ **التقريرية الشاملة** . تعبىء الجملة التقريرية بشمولها فراغات الحركـــة :

« ليوم يحدني موعدا ، قلت للكرمل : الآن أمضي / وينتشر البحر بين

السماء ومدخل جرحي / واذهب في افق ينحني فوقنا ، ويصلي / لنا ، او يكسرنا . هذه الارض تشبهنا / حين نأتي اليها . وتشبهنا حين نذهب عنها » .

الجملة الاولى التي تفتتح القصيدة ــ ليوم يحددني ــ تعطي في تقريرتها طابع الشمول . لكنــه شمول المدخل . ليست هذه التقريرية محايــدة ــ الآن امضي ــ هي الموقف الاساسي . لكنه ليس الموقف الوحيد في القصيدة . انه مدخل للمواقف المختلفة . ثــم نأتي الى مدخل آخر . « هذه الارض تشبهنا » . هنا تأخذ التقريرية في بعدها الوصفي طابع المدخل التأسيسي . تصنع الحالة الجماعية وتلونها بواقع الشاعر نفسه . فتأتي الجملة التقريرية متجاوزة اطار التقرير الى الالتفاف التأسيسي :

« وغزة لا تبيع البرتقال لانه دمها المعلب » .

٣ ــ **الشحنة** التي تحقق استدارة المقطع الشعري بكامله ، داخل صوت شعري واحد . تتواتر الجمل الشعرية خلف بعضها لتحقق الشحنة الكاملــة :

« دمهم امامي / يسكن اليوم المجاور / صار جسمي وردة في موتهم / وذبلت في اليوم الذي سبق الرصاصة وازدهرت غداة اكملت الرصاصة جنتي / وجمعت صوتي كله لأكون اهدأ من دم غطى دمي » .

القراءة هنا ، هي داخل نفس واحد . فالتواتر والتداعي الاساسي هو تداع ايقاعي بالدرجة الاولى . يتكيء هذا الايقاع على استدارة الجملة . يبدأ السطر الشعري ، ما عدا السطر الاول بالاتصال ــ سكن ، صار ، ذبلت ، ازدهرت ، جمعت ، غطى الفعل الماضي ــ صار وغطى ــ هو الذي يعطي الاستدارة التأكيدية لهذا التواتر في الجمل الفعلية التي تتداعى داخل ــ العطف ــ حتى نصل الى شحنة شعرية كاملة .

الملاحظة الثانية هي حول **جملة التوقيعات** . وهي جملة تمتاز بموسيقيتها وحركيتها : « سئمت العلاقة بين المسامير والخشبة » .

انها انعطافة تأخذ بعد المدلول المباشر . لذلك تتحدد عبر شكلين :

الجملة الاساسية ، وهي جملة مغلقة ترسم علاقة او نداء : « يا ايها الكرمل الآن تقرع اجراس الكنائس » . لا تتحدد هــذه الجملة وحدها ، فطبيعتها البنائية تفترض جملة **الاقتراب الدائري** التي تقوم بدور وصــل الانقطاع وتأكيد الطابع الشمولي للتجربة : « وهل استرد زفيري » .

الملاحظة الثالثة هي **الجملة المتقطعة** . فتأخذ الجملة القصيرة مدلولا من خاتمتها . اي انها مجرد جملة تقريرية ترصف الاحداث بعضها حول بعض لتصل الى النهاية التي تعيد اعطاء هذه الجمل معناها : « وجدت مقبرة ... فنمت / سمعت اصواتا ... فقمت / ورأيت حربا ... فاندفعت / وما عرفت الابجدية » .

ان البساطة التقريرية التي تقرب هذه الجمل من النثرية ، بل هي مجرد نثر عادي يقول فكرة محددة تواصل انحدارها حتى تصل الى الجملة

الختامية ، هذه البساطة تعني تعرجات نثرية ، لا يتم انقاذها الا بحركة النثر نفسه . ففي تعرجات القصيدة الغنائية ، متسع للنثر الايصالي الذي تعود حركته نفسها الى ضبطه ، ضمن البعد الزمني — الماضي نفسه أنما في ماضي الماضي . في الثابت الاساسي الذي يدور حول المقطع . هذا الثابت هو الذي يضبط ايقاع المقطع .

الإيقــــاع

اذا اردنا تحديد العناصر الاساسية للايقاع داخل القصيدة في هذه المجموعة ، فاننا نريد التأكيد فقط ، على الطابع العام للبنية الايقاعية ، لان الايقاع بحد ذاته ، يستطيع ان يشكل مدخلا نقديا مستقلا . فالشعر هو ايقاع اساسا . والصرامة الايقاعية للقصيدة الحديثة هي اساس بنائها . تحمل اللغة في بنيتها عناصر الايقاع الخارجي والداخلي ، فالوزن هو جزء من مظاهر اللغة داخل مفهوم علاقتها المحددة في زمن محدد . لذلك فان الثورة على العمود التقليدي كانت تعبر ، بين ما تعبر عنه — عن تغير في الحساسية الفنية ودخول عوامل جديدة داخل الذوق الثقافي . والقصيدة المعاصرة في اكثر اشكالها تطرفا — قصيدة النثر — لم تتخل عن صرامة البنية الايقاعية ، وان كانت قد استبدلت القافية والوزن باشكال من الضوابط الاخرى ، الموسيقى الداخلية — التداعي والتوتر — والموسيقى الخارجية — التكرار — تركيب الجملة — الالتفاف الدائري — والأساس انه ليس ثمة في الواقع سوى مستوى ايقاعي واحد . فالايقاعان الداخلي والخارجي هما اطاران لعملية واحدة . لكن التفاوت بينهما يدور حول الايقاع المحدد داخل هذه العلاقة المعقدة . فمقاومة العمود الخليلي وقدرته على فرض اشكاله المسبقة ، جعلا من الايقاع الخارجي ايقاعا محددا . من هنا كانت الثورة الشعرية المعاصرة محاولة لايجاد التوازن داخل المعادلة الصعبة التي تجمع هذين الايقاعين ، باعتبار الايقاع الداخلي هو المحدد النهائي .

حين ندرس الثوابت الايقاعية في شعر درويش الاخير ، تستوقفنا ثلاث ظاهرات اساسية :

١ — الايقاع الخارجي — الوزن والقافية : كانت المرحلة الانتقالية الصعبة التي مر بها شعر درويش في مجموعة « احبك او لا احبك » ، قد فرضت ايقاعية تتراوح بين النثر المضغوط في صور متلاحقة (المزامير) والايقاع الخارجي ، والقصيدة المركبة . واذا كانت القصيدة المركبة (سرحان) هي ما يهمنا هنا بوصفها المؤشر الاساسي للتطور الشعري اللاحق ، فان الملاحظة الاساسية ، هي في تفاوت بنيتها وانسيابها . اما ضوابطها فهي محطات ايقاعية ، يتناوب فيها الضبط الداخلي ، توتر اللحظة الشعرية ، بالقافية التي تأتي في لحظات الخاتمة ، لتعيد ضبط حركة القصيدة . يأخذ الايقاع في « محاولة رقم ٧ » ، مدى خارجيا واسعا . يتوتر ضمن مستويين : **المقدمة الايقاعية الصاخبة** ، التي تحمل معنى التوتر الخارجي . وهي تتشكل اما داخل القافية البارزة التي تحدث الالتفاف الايقاعي ، او داخل كثافة الصورة من خلال تداعيات الوزن نفسه . فتأتي المقدمة الايقاعية لتحدد البعد الاساسي لايقاع القصيدة . ففي القصيدة الغنائية ، يأتي ايقاع

القافية ليؤطر مستويات التطور اللاحق :

« الغريب النهر ــ قالت / واستعدت للغناء / لم نحاول لغة الحب ، ولم نذهب الى النهر سدى / واتاني الليل من منديلها / لم يأت ليل مثل هذا الليل من قبل فقدمت دمي للانبياء » .

او تترك القافية جانبا في القصيدة المركبة ، ليجري البحث عــن التعرج الايقاعي داخل علاقات الصور المتلاحقة ، فتنفتح ابعاد القصيدة على تعرج ايقاعي ، يسمح للموسيقى الداخلية بالتبلور والتعرج . لكن الاساسي في المقدمة هو صخبها ، قدرتها على الامساك بأكثر اللحظات توترا في القصيدة . **الايقاع الختامي** ، وهو يتألف عادة من جملتين او اكثر ، يختتم القصيدة او احد مقاطعها ، يتميز بالقافية والمباشرة ، حتى انه يكسر في بعض الاحيان الايقاع الاساسي للقصيدة او جماع ايقاعاتها . يأتي اساسا كلحظة استراحة . وفي هذا ما يفسر عدم وجود التواصل الدائري في قصيدة درويش . فهناك انقطاعات دائرية وبدايات جديدة في بنية القصيدة المركبة :

« كأن يديك ابد / آه من وطن في جسد » .

في هذه المقاطع الختامية ، حيث يغلب الصوت الخارجي ، يقوم هذا الصوت بتجديد الفترة الشعرية من داخلها ، مخضعا اياها لضرورات النفس الانقطاعي في الشعر :

« ليس من عادات هذا النيل ان يصغي الى احد / كان النيل تمثال من الماء استراح الى الابد » .

٢ ــ **الايقاع الداخلي ــ التواتر** . تنحو القصيدة في هذه المجموعة الى الاستدارة ، وتخضع حركتها الداخلية للتداعي الصوري وتداعي النفس الشعري . فالآفاق التي تحاول القصيدة الاقتراب منها ، تبني حركة ايقاعية خاصة بها . انها حركة الالتفاف التي تبني نفسها اساسا حــول الجملة الطويلة ، المليئة بالفواصل ، والتي تستطيع استيعاب اكثر من نقطة واحدة تتداخل في الجملة او تمتد على اطرافها . وتصبح هذه الامتدادية مقياسا لطبيعة التواتر الايقاعي ، فيخفت الصوت او يرتفع ، يتسع او يضيق في تعرجات لا حدود لها سوى قدرة الافق الشعري نفسه على التشكل . من هنا ، لا يعود الوزن او الايقاع الخارجي ، هو مقياس البنية الايقاعية ، بل تصبح الموسقة الداخلية هي المقياس الذي يفرض على الايقاع الخارجي خط انسيابه . لكن هذا الايقاع الخارجي ، يحتفظ بدوره الخاص في البنية الموسيقية الصاخبة (طوبى لشيء لم يصل) حيث يستطيع فرض اطاراته الخاصــة .

٣ ــ **تعرج الايقاع** ، على هذا الاساس التوتري ، الذي يضم وحدة تناقضية ، يتعرج الايقاع ، لا يستقيم في بعد واحد الا حين يتغلب الايقاع الخارجي ، اما حين تبقى موسيقية القصيدة لحظة توترية بين جماع عناصرها الايقاعية ، فان الايقاع لا يسير في خط مستقيم . يتعرج في محاولة الوصول الى الوحدة الانفجارية التي تحتفظ لشعر درويش ايقاعه الصاخب دون ان تحيله الى مجرد صدى لهذا الايقاع نفسه . فتستقيم التجربة ، حيث تحتل بعض الثوابت التكرارية حجم اقامة هذا التوازن :

« وانا حامل الاسم او شاعر الحلم . كان اللقاء سريعا / انا الفرق بين الاصابع والكف . كان الربيع قصيرا / انا الفرق بين الغضون وبين الشجر » .

ثم حين نصل في قصيدة « بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا » الى الحوار ، يأخذ الايقاع رتابته من داخل الحوار نفسه ، ويصبح اكثر بطئا .

ان مسألة الايقاع في الشعر ، لا يمكن دراستها ، الا من خلال دراسة تفصيلية لبنية القصيدة نفسها . فرغم ان بعض الثوابت الايقاعية ، تسمح للدراسة بالارتكاز على انجاز ايقاعي جاهز ، فان هذه الثوابت تأخذ معاني مختلفة ، باختلاف طريقة الوصل والامتداد داخل القصيدة ، لذلك ليست هذه الثوابت سوى مؤشرات ، تسمح لنا بالشروع في قراءة بنية القصيدة .

الذاكرة والرؤيا

اذا كنا وضعنا لدراستنا حدين تتوقف عندهما ــ الذاكرة والرؤيا ــ وحاولنا من خلال سياق هذا البحث تتبعهما بشكل اولي ، فلأننا كنا نؤكد على مسألتين اساسيتين : ــ

١ ــ ان وضعية التضاد بين الذاكرة والرؤيا ، والذي يوحي به عنوان هذه الدراسة ، ليس دقيقا . بل الواقع ان هناك جدلا بين هذين المستويين . يعود هذا الجدل الى سبب اساسي ومركزي ، هو ان الشعر بوصفه نسيجا لغويا ، لا يستطيع التحرر من معنى الدلالة الذي تحمله اللغة . يحاول الوصول الى التجريد والكثافة عبر اللجوء الى اضفاء معان جديدة على الكلمات . لكنه لا يستطيع داخل هذه العملية المعقدة الوصول الى تدمير اداته . لذلك تترسب في اشكاله ثوابت هذه الاداة . وهو حين يطرح تدمير اللغة وبعثرتها بشكل تفقد فيه الدلالة نهائيا ، يضطر لان يتوقف عند الصوت الذي هو احد العناصر الاساسية للغة . من هنا يلجأ الشعر الى الشكل في محاولته اعادة تكوين مكونات الصيغة اللغوية نفسها . هذه المسيرة المعقدة للتخلص من آثار اداته عبر تفجيرها الداخلي ، في اكثر من مستوى واحد ، تقوم في الواقع بتجديد هذه الاداة ، وجعلها أكثر قابلية للانحناء والتعرج . ان لجوء الشعر الى الشكل والحجم هو في صلب هذه العملية ، محاولة دائمة للتجاوز داخل حقلي الحساسية والشكل . من هنا تبقى الذاكرة اللغوية ماثلة . وتتكون العملية الابداعية في محاولة الهجوم على الذاكرة ، وصولا الى التجاوز الدائم . هنا منشأ هذه العملية المعقدة التي تعطي النص الشعري توتره الداخلي وانفجاريته وادهاشيته .

٢ ــ غير ان هذه العملية لا تجري في فراغ (ربما كانت كلمة رؤيا ذات الاصول الدينية توحي بهذا الفراغ) . انها تجري بوصفها جزءا من حقل ايديولوجي . فالشعر ليس مجرد طفرة رؤيوية ، انه داخل هذا الحقل ، احد اكثر اشكاله بدائية وقدرة على التجاوز ، وبدائيته (بمعنى اقدميته التاريخية ، وتركيزه على الحواس والدهشة ، التي تقربه من حساسية الطفل) هي التي تعطي هذا الانطباع الديني . لذلك يأتي الابداع ، ليلخص

كثافة في الرؤية ، داخل قدرة هندسية ــ صوتية . يتحجم الشعر او ينساب في محاولته الوصول الى انفجار التعبير نفسه . لذلك يفرض المستوى الايديولوجي نفسه على الشعر . ويقوم الشعر داخل هذا المستوى بمعاملة اللغة والصورة والايقاع ، وصولا الى القفزة التي توحي بها كذلك كلمة رؤيا . فيبقى الابداع فرادة داخل صوت جماعي ، يلخص وينعكس في دورة تتجه الى الامام .

ان التوتر الجدلي بين حقلي الذاكرة والرؤيا هو بنية القصيدة في شعر درويش . لذلك يأتي التحليل ناشفا عندما يحاول تفتيت عناصر هذا التوتر . فالتوتر الداخلي للشعر لا تتمايز عناصره بشكل مسبق ، من هنا يضطر النقد حين يدرس حركيته ان يدخل ضمن دائرة اعادة ابداع العمل الابداعي ، او يتحول الى بحث علمي لا يعتقل الظاهرة الا بعد افراغها من حركيتها . بين هذين الحدين ، يتوتر النقد كذلك ، فيقدم مقاربة علمية داخل ابداعه الخاص .

اننا ، في دراستنا لعوامل التوتر هذه ، في « محاولة رقم ٧ » ، نستطيع فقط ان نشير الى هذين الحدين حين يبرزان بشكل متفاوت وواضح . لكن دراستها الكاملة ، لن تتم خارج دراسة متكاملة لبنية احدى القصائد على الاقل ، حتى نستطيع اكتشاف المؤشرات في حركيتها الخاصة .

أ ــ الحد الواضح : تبرز في قصائد المجموعة بعض الحدود التي تنتسب الى احد هذين العالمين ، والاشارات ستكون عند الظاهرات الواضحة ، ولن تمس مثلا قصيدة كاملة « طوبي لشيء لم يصل » تضج بهذين العالمين في صراعهما . يتوكأ درويش في شعره على بعض **البنى القديمة** التي لا تجد تبريرها في طموح قصيدته المركبة . فهناك جناس : « اني خرجت من الصيف والسيف » . او طباق « اني خرجت من المهد واللحد » . يحاول درويش في « طريق دمشق » الوصول الى الحالة الانفجارية ، عبر التضاد . لكن الايصال الجاهز ، وان كان يستطيع التأكيد على الدلالة المباشرة ، ويعطي القصيدة احد عناصر الايصال السهلة ، فانه يفقدها العنصر التجريبي الذي تعبر عنه الصور الشاملة في القصيدة نفسها . ثم حين يتوقف عند الايقاع الخارجي في الجملة الختامية ، فان هذا التوقف يعطي للنص الشعري استدارة خارجية ، ولا يمس البنية الداخلية . يضع حدودا لانسياب اللغة ، فتنقطع في جمل محجمة بشكل خارجي . اي ان هذا الحجم الخارجي ، يوقف الانسياب المائي للقصيدة . وهذا يعود بدوره الى عوامل البحث عن نقاط الفواصل . فاللازمة الموسيقية في كأني احبك :

« لماذا نحاول هذا السفر / وكل البلاد مرايا / وكل المرايا حجر » .

في صيغها المختلفة ، تعطي للقصيدة اطارا مرجعيا ثابتا يسمح للموسقة باكتشاف ضوابطها . فالجمل الختامية ، تؤشر الى هذا الدور ، رغم انها لا تنجح دائما ، كما هي هنا ، في خلق الثابت الموسيقي الى جانب خلقها المدى الختامي . وتصل الذاكرة الى ذروتها في اتجاهين : الخطابة والمباشرة ، التي تبحث عن مرجع ثابت لتعيد صياغته من جديد داخل السياق الشعري . هذه النبرة الخطابية التي تبحث عن الدلالة المباشرة ، تعود مرة ثانية للالتفات الى المرجع الايديولوجي المكتمل . اي ان الصيغة الايديولوجية تلتقط من الواقع ، او التاريخ في تجسده الواقعي ، عناصر ثباتها الدلالي .

في المقابل ، تقف **الرؤيا والتجريبية** لتقوم برسم الاطار النهائي للتجربة الشعرية . فهذا المكان الفلسطيني الذي يتحول من مجرد حيز الى زمن ، هو محور الامتداد العمودي في القصيدة . المكان والزمان هما اللعبة الجديدة التي يتقن درويش صياغتها . انها في النثر علامة توتر ، وفي الشعر علامة انفجار . يعيد الزمن العربي صياغة المكان ، فتخرج القصيدة وكأنها قادمة من النبع . ماء كثير يتقدم وصولا الى هذا « الفرق بيني وبيني » . ضمن هذا البعد المركزي ترتفع القصيدة الدائرية لتنتهي حيث تبدأ ، ولتفتح بذلك مجالا لبدايات جديدة . ان حركة انسياب القصيدة التي تضم في داخلها المخاطبة والمونولوغ ، وتستوعب الرموز المختلفة في بنية تتعدد ، وفي صور شعرية تستوعب الوظيفة داخل افق مفتوح ، تؤدي الى اكثر من طريقة لقراءة القصيدة وتفتح بذلك المجال واسعا امام النص المفتوح ، مزيلة التفاوت بين الشكل والمضمون . فدرويش ، حين لا يعاني مسألة الشكل ، يصل اليها عبر بنائية تتفتح فيها آفاق التحولات . وتتداخل عناصر رؤياه في المستوى الايديولوجي العام ، لتؤشر الى تناقضاته الانفجارية ، ولتحمل عبء هذه التناقضات .

ب ــ بنية القصيدة : قد تبدو النقطة السابقة بالغة الغموض والعمومية . لذلك لا بد من محاولة دراستها تطبيقيا . فنأخذ قصيدة « الخروج من ساحل المتوسط » بوصفها احدى اهم قصائد المجموعة ، لنقوم من خلالها بدراسة تطبيقية لمفهوم هذا الجدل الذي نفترضه اساسا لدراسة شعر درويش . تقسم القصيدة الى تسعة مقاطع مرقمة . في مقدمة القصيدة كما نشرت لأول مرة في « شؤون فلسطينية ــ ٢٦ ــ » اشارة توضيحية ، تكشف الرمز في القصيدة : « جاء في الانباء ، ان قبور الشهداء تتحرك في غزة » . نبدأ القراءة . المقطع الاول « سيل من الاشجار في صدري » ، يبدأ بوضع الاطار العام . لكنه يبدأ بمخاطبة مأساوية « سيروا في شوارع ساعدي تصلوا » . صوت الشهيد الذي يرتفع من داخل هذه المخاطبة يتقاطع بالمونولوغ الداخلي « وغزة لا تصلي » . تتداخل شبكة من الصور المتكاملة في هذا المونولوغ لتقدم لوحة متكاملة . ثم حين نصل الى « يكتمل الردى » يعود صوت المخاطبة الى الارتفاع من جديد . **هذا التوتر بين المستويين يحكم بنية القصيدة باسرها .** النقطة التي يجب ملاحظتها هنا ، هي البداية الذروية . تبدأ القصيدة في ذروتها . ندخل عالم القصيدة ونحن ندخل الصورة الشعرية بشكل مباشر . ثم تتتابع الصور في مستويي الكتابة . لكن الصورة في مستوى المخاطبة تأخذ طابع الصورة المفاجئة ، في حين انها في المونولوغ تجمع بين الاستعارة التفسيرية والمفاجأة . « واكتب باسمها موتي على جميزة ، فتصير سيدة وتحمل بي فتى حرا » . ونصل في نهاية المقطع الاول الى الخاتمة التلخيصية ، « وساحل المتوسط اخترق الابد » . لنبدأ مع المقطع الثاني بداية جديدة . « لا توقفوني عن نزيفي » . هنا يتوقف المونولوغ الداخلي ليندمج بشكل عضوي بروحية المخاطبة ، التي تشير الى الواقع .. « كنت شعبا حاولتني مرة اخرى » ، او الى الامساك بالمستوى الايديولوجي « ما ضاق المكان بهم فليس لجثتي حد ، ولكن الخلافة حصنت سور المدينة بالهزيمة ، والهزيمة جددت عمر الخلافه » . هنا يأخذ الاطار المرجعي مداه المباشر . ينزل الرمز الشامل ــ غزة ــ الى **الواقع** . ويدخل الشعر ميدان المباشرة داخل الجملة الصورية . « فيهدأ الشهداء في صدري ويتفقون » . المقطع الثالث هو استنتاج للحالة السابقة ، او استكمالها الدائري في سبيل وضع الخلفية

الأيديولوجية الكاملة للقصيدة . هنا يرتفع الاتهام الشعري داخل الاسئلة الكبرى « كل قاض كان جزارا » . تتصاعد وتيرة المخاطبة في هذا المقطع حتى تلغي التتابعية الصورية للقصيدة ، وصولا الى الخاتمة التي ترفع الادانة الكاملة :

« ومدينة البترول تحجز مقعدا في جنة الرحمن — قلتم لي / وطوبى للممول والمؤذن ... والشهيد » .

يبدأ المقطع الرابع بداية جديدة . الالم الذي يعتصر الموت داخل جدران الممارسة السائدة ، يستحيل هنا الى توتر يبلغ الشهادة في بعدها المستقبلي . فالبداية الجديدة هنا ، هي استكمال من موقع تأملي للمسألة « تعب الرثاء من الضحايا » . ثم تبدأ النبرة بالتوتر حتى تصل الى الخطابية المباشرة :

« يا ايها الشعراء لا تتكاثروا / ليست جراحي دفترا » .

تم تبدأ محاولة التسلق من هذه الخطابية الى الحلم الكامل . « فدعوا دمي حبر التفاهم بين اشياء الطبيعة والاله » . يتحول هذا التوتر الخطابي في المقطع الخامس الى توتر حلمي هو من اجمل فقرات القصيدة . يفتح الحلم ميدان الفعل المباشر . ليس هناك صورة شعرية . هنا لوحة شعرية تتآلف عناصرها في بناء تناغمي يصل الى جملة شعرية تدمر العالم وتعيد بعثه . « آه ليت الشيء عكس الشيء كي تتآكل الاشياء في نفسي ، وتأخذ صيغة الفرح الحقيقي » . لكن خاتمة المقطع تأتي من طبيعة مخالفة ، فتكسر توازن القراءة الشعرية لتفتتح المقطع السادس ، حيث تبدأ بالصورة التجريدية وبالاصرار على الايقاع الخارجي . ثم نصل مجددا الى المخاطبة التي تدين المرحلة « حاولوا ان تحرقوا هذي الخرائط تبصروا جسدي » ، حتى نصل الى المقطع السابع الذي يعيد صياغة النشيد الثوري في شموليته الانسانية « انا الحجر الذي مسته زلزلة » . ونكتشف لغة الموت الحقيقية حين تتوحد بلغة الابداع الشعري :

« لن تفهموني دون معجزة / لان لغاتكم مفهومة / ان الوضوح جريمة / وغموض موتاكم هو الحق — الحقيقه » .

في المقطعين الثامن والتاسع ، ترتفع علاقة الزمان بالمكان . « انا الزمن الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي القى بكم في الكهف » . او « في غزة اختلف الزمان مع المكان » ليعود رمز غزة فيستعيد شموليته الكاملة . وتتداعى الصور الحسية ، وتتواصل مفاصل الايقاع ، عبر الايقاع الثابت « ولا مكان » . ثم يرتفع صوت الرمز مع دمعة هاجر واصابع المجدلية . وتختتم القصيدة دائرتها ، بالتقدم . فسدود البنية الشعرية لم تمنع الماء الشعري من الانسياب الى الامام .

اذا اردنا تلخيصا تجريديا لبنية القصيدة كما حاولنا دراستها فاننا نتوقف امام اربع ملاحظات .

١ — الرمز الشامل الذي يوحد القصيدة حول المكان . هذا الرمز في حركيته يسمح لصوتين بالتقدم : — المخاطبة والمونولوغ الداخلي . عبر تداعي هذين الصوتين وتقاطعهما تتحدد البنية الهيكلية للقصيدة وتتعدد

معانيها . فهي ليست كتابة مباشرة . انها مجموعة من المستويات .

داخل هذا الخط الذي نسميه المستويات المختلفة ، تتدرج القراءة بشكل مفتوح . لكن انفتاح القراءة ، يجري تحديده عبر الدلالات المباشرة التي اشرنا اليها ، وعبر اللهجة الخطابية المباشرة التي تتداخل مع المخاطبة فتحيلها في بعض الاحيان الى رجع مباشر .

٢ ــ داخل هذا الهيكل العام ، اي داخل خطيه الاساسيين ، تأتي الصورة الجديدة لتتشكل كصورة حسية داخل منطق الحركة . تعارض هذه الصورة في بعض الاحيان بصورة مجردة ، تعطل حركية الفعل الذي تؤكده القصيدة في بنيتها الغالبة .

٣ ــ يتحدد المدى الايقاعي البنائي بتزاوج عنصرين : الذرى المفتوحة التي تبدأ المقاطع الشعرية عادة بها ، وطبيعة الخاتمة الالتفافية التي تؤكد بنيتها الايقاعية في مناطق ارتكاز ثابتة . لكن البنية العامة تنحو الى رسم دوائر تتفتح بشكل تصاعدي ، تتبع حركة عفوية . فالبحث التشكيلي داخل هذا الزخم الانفعالي لا يستكمل . يبقى اطارا عريضا .

٤ ــ تؤكد البنية على الاطار الايديولوجي الذي يشد مفاصل القصيدة . يقيم ثوابت مرجعية للقراءة . منها وصل الرمز الشامل في ابتعاده عن عالم الدلالة . فان هذا الثابت الايديولوجي ، يقوم بردم الهوة مع القارىء القديم . ويسمح له بتلمس طريقه عبر وعورة مسالك الابداع الشعري .

ضمن هذه المستويات الاربعة تتحدد بنية القصيدة ، ويتداخل جدل الابداع . متقدما نحو الوصول الى حركة متكاملة تفتح منافذ جديدة داخل القصيدة التجريبية . قد يكون هذا الشكل الذي رسمناه لبنية قصيدة واحدة مؤشرا اساسيا لبنية القصيدة التجريبية في المجموعة بأسرها . كما يؤشر في الوقت نفسه الى القصيدة الغنائية التي تكتفي عادة بذروة واحدة فتفتح في داخلها غنائية حارة .

لا ندعي اننا استطعنا الوصول الى تأطير كامل لهذه المجموعة . ما قمنا به هو مجرد دعوة للقراءة البنائية الداخلية . وقد نكون قد اهملنا ، عن عمد ، مناقشة النقطة الايديولوجية التي يحملها هــذا الشعر بالمعنى السياسي . لكننا لا ندعي قراءة المجموعة من زواياها المختلفة . فنحن في هذه الدراسة القصيرة نحاول ان نسهم في رسم اطار بنية القصيدة لنجري داخل هذا الاطار عملية الدراسة الشاملة التي تستطيع التنظير للقصيدة التجريبية في تحولاتها . فالتجربة الشعرية حــين تتقدم باتجاه الجديد ، والصوت الشعري المركّب ، فانها تفرض على الممارسة النقدية اطارا صارم الاطراف . فنثر النص او التوقف طويلا عند المضمون وحده ، مع اهمال شبه كامل لمسالتي الشكل والبنية الداخلية للقصيدة ، لا يستطيع ان يحيط الا باطار عام وعريض من الممارسة الفنية . يبقى على اطرافها ، مجرد صدى لا يستطيع الكشف عن انجازاتها الجديدة . لذلك كان النقد العربي

يحاول دائما الخروج من قوقعة نثر النصوص للوصول الى دراسة العمل الفني من داخله . لكن هذه المحاولة تصطدم بعقبتين رئيسيتين :

١ — غياب علم اللغة بشكل شبه كامل في ثقافتنا المعاصرة . واذا كانت بعض المحاولات الاولية تحاول دخول هذا العلم ، فاننا لا نزال امام شكل اولي لا بد من تخطيه . لذلك تأتي الدراسة النقدية الشعرية ، غير قادرة على الاحاطة الشاملة بمادة الشعر الاساسية ، اللغة . فنبقى غالبا خارج القدرة على الكشف عن الدلالات الجديدة ، التي تحملها حركتنا الشعرية المعاصرة ، ونبقى بالتالي نحوم حول نثر النص ، أو نسقط في اسقاطية نقدية انطباعية ، لا مخرج منها .

٢ — الغياب النسبي للدراسة الداخلية للعمل الفني نفسه . فالعمل الادبي هو مجموعة من العلاقات الداخلية ، تأتلف في بنية موحدة هي في الشعر بنية القصيدة . فالعلاقات الداخلية بين عناصر هذه البنية هي اساس العملية الابداعية ، واي تقييم حقيقي ، هو تقييم لهذه العلاقات الداخلية . « فالقصيدة اساسا تعبر عن نفسها » . اي انها بناء متكامل او شبه متكامل ، تأتلف في داخله مجموعة من العناصر ، تقوم بتحديد هذا العمل في التحليل الاخــيـر .

لا يمكن تجاوز هذين الغيابين الكبيرين بالارادة الحسنة وحدها . فهما يفترضان بحثا علميا جديا ، يتخلى عن الوهم النقدي الانطباعي ، ولا يسقط في فخ وهم آخر يعتبر النقد مجرد صدى . فاذا كان الانتاج الادبي يدخل ضمن دائرة المستوى الايديولوجي بوصفه شكلا ايديولوجيا وحقل صراع طبقي ، فان الممارسة النقدية تدخل ضمن دائرة الانتاج النظري داخل الحقل نفسه . اي انها تقوم بعملية الكشف عن العلاقات الداخلية التي — تجعل مــن الشعر شعرا — . وتقوم بالتالي بربطه ببقيــة مستويات الحقل الايديولوجي . فهي اذن مواكب ومؤشر . وهي حين تصل الى الممارسة النظرية الحقيقية ، تصبح مؤشرا مستقبليا . لذلك فان وهم القفزات الادبية المطلقة ، الانقطاعات المطلقة لا مكان لحدوثها داخل الابداع الادبي . لان هذا الابداع هو جزء من حقل شامل يتحرك بشكل كلي . من هنا ، لا وجود لثورة ادبية خارج ثورة نظرية — فكرية شاملة . لكن الصوت الابداعي ، هو الذي يستطيع ان يلخص هذه العملية في تحولات عميقة داخل البنية الادبية . وهذا بدوره يعود الــى عامل اساسي ، فمادة الابداع الادبي الاساسية هي اللغة — الدلالة . فاللغة حين تصبح حقلا ابداعيا ، فانها تعكس نفسها علــى جميع الحقول ، وتشارك فعليا في صياغة المستوى الايديولوجي .

اليــاس خــوري

رولاند بارت
(Roland Barthes)

الكتابة ، النقد ، الصمت

لمناسبة جمع هذه النصوص التي ظهرت كمقدمات او مقالات منذ حوالى عشر سنوات (١) ، يود كاتبها ان يوضح الظروف التي انتجتها ، لكنه لا يقدر : يخشى ان لا تكون العودة الى الماضي الا نوعا من سوء النية . اذ لا بد للكتابة من ان تقترن بالصمت ، فان نكتب امر يعني ، على نحو ما ، ان ندخل فيما يشبه « صمت الميت » ، حيث نصبح ذلك الانسان الذي رفض **جوابه الاخير** ؛ اي ان نكتب هو ان نقدم للغير منذ اللحظة الاولى ، هذا **الرد الاخير** .

ويعود السبب في ذلك الى ان معنى النتاج الكتابي (او النص) لا يمكن ان يتحقق بمفرده ، فالكاتب لا ينتج اطلاقا الا احتمالات معان ، واشكال ، ان شئنا ، والعالم هو الذي يعطيها مضموناتها . ان النصوص المجموعة هنا تشبه حلقات في سلسلة معان ، غير انها سلسلة متموجة . من يقدر ان يثبتها ، ان يعطيها مدلولا يقينيا ؟ لعله الزمن : فان نجمع نصوصا قديمة في كتاب جديد امر يعني رغبتنا في استجواب الزمن ، وتحريضه على ان يجيب عن مقطعات كتابية تجيء من الماضي . لكن الزمن مزدوج : فهو زمن كتابة وزمن ذاكرة ، ويستدعي هذا الازدواج ، بدوره ، معنى تاليا : الزمن هو نفسه شكل . استطيع اليوم ان اتحدث عن البريشتية او الرواية الجديدة (باعتبار انهما تشغلان الفصول الاولى من هذه الدراسات) بعبارات دلالية (اذ ان هذه لغتي الحالية) وان احاول هكذا تسويغ **مسار ما** لعصري او لي انا ، وان اضفي عليه طابع المصير المعقول ، بغير ان احول دون ان تكون هذه اللغة ذات الرؤية الشاملة اسيرة **لكلمة** الآخر — وربما كنت انا نفسي هذا الآخر . فللغات دائرية لا نهاية لها : وهذه قطعة صغيرة من الدائرة .

---

(١) هذه المقالة مقدمة لكتاب رولان بارت : « دراسات نقدية » (منشورات سوي ، باريس ١٩٦٤) ، نقلتها الى العربية هيئة التحرير . وهي تشير الى ان العنوان من وضعها ، وانها ميزت في الترجمة بين ثلاث كلمات : Langue = لسان ؛ Langage = لغة ؛ Parole = كلام .

اقول ذلك لأشير الى ان الناقد ، وكذلك الكاتب ، حتى حين يتناول ، بحكم مهمته ، لغة الآخرين الى درجة الرغبة الظاهرية (وغالبا بشكل مسرف) للبت فيها ، لا يملك ابدا **الكلمة الاخيرة** .

بل اضيف ان هذا الصمت النهائي الذي يؤلف وضعهما المشترك ، هو الذي يكشف عن الهوية الحقيقية للناقد : فالناقد كاتب . وهذه مطالبة بالوجود ، لا بالقيمة ؛ فالناقد لا يريد الاعتراف بأن له « رؤيا » او « اسلوبا » ، وانما يريد الاعتراف بأن له الحق بنوع من الكلام ، هو الكلام غير المباشر .

ان من يعيد قراءة نتاجه لا يحصل على معنى ، بل على خيانة ، او بالاحرى : معنى خيانة . هذا المعنى ، الذي تنبغي العودة اليه دائما ، هو ان الكتابة ليست مطلقا الا لغة ، الا منظومة شكلية (مهما تكن الحقيقة التي تحييها) ؛ وفي لحظة ما (قد تكون لحظة أزماتنا العميقة ، دون ان يكون لها اية علاقة مع ما نقوله الا تغيير ايقاعه) يمكن ان تقال هذه اللغة دائما بلغة اخرى ؛ فان نكتب (على مدى الزمن) هـو ان نبحث بلا ضمان عـن **اللغة العظمى** ، التي هـي شكل اللغات الاخرى جميعا . الكاتب مختبر علني : ينوع ما يستأنفه ؛ عنيدا وخائنا ، لا يعرف الا فنا واحدا : فن المبحث والتنويعات . والتنويعات هي الكفاحات ، القيم ، الايديولوجيات ، الزمن ، شهوة الحياة والمعرفة والمشاركة والكلام ، وباختصار : المحتويات ؛ اما المبحث فهو عناد الاشكال ، الوظيفة الدالة الكبرى للخيالي ، اي معنى العالم . انما كل تنويع من تنويمات الكاتب ، على النقيض مما يحدث في الموسيقى ، يعتبر بذاته موضوعا راسخا ، ويكون معناه مباشرا ونهائيا . هذا الاستعلاء ليس سطحيا ؛ انه قوام الادب ، وبشكل اكثر دقة ، قوام هذا الحوار اللانهائي بين الناقد والاثر الادبي ، الذي يجعل من الزمن الادبي في آن زمن المنتجين الذين يتقدمون وزمن النقد الذي يستعيدهم ، ليس لاعطاء معنى للاثر الغامض بقدر ما هو لتهديم المعاني التي ارهقته منذ وجوده والتي ستلازمه دوما .

قد يكون هناك سبب آخر لخيانة الكاتب : هو ان الكتابة فعالية ؛ فهي ، من وجهة نظر الكاتب ، تنفذ في سلسلة من الافعال التطبيقية ؛ وزمن الكاتب اجرائي لا تاريخي ، وليست له مع الزمن التطوري للافكار الا علاقة مبهمة ، فهو لا يشارك في حركته . فالواقع ان زمن الكتابة ناقص : ان نكتب اما ان نختط واما ان نختتم ، لا ان « نعبر » ؛ فبين البداية والنهاية حلقة ناقصة ، يمكن مع ذلك اعتبارها اساسية ، هي حلقة الاثر الكتابي ذاته ؛ فنحن لا نكتب لنجسد فكرة بقدر ما نكتب لنستوفي مهمة تحمل في ذاتها غبطتها الخاصة . ان في الكتابة نوعا من النداء الداخلي من اجل **الانهاء** ، ومع ان العالم يعيد للكاتب دائما اثره كموضوع جامد ، يحمل معنى ثابتا بشكل نهائي ، فان الكاتب نفسه لا يقدر ان يحياه كتاسيس ، وانمـا يحياه بالاحرى كتخل ضروري : فحاضر الكتابة زمن مضى ، وماضيها سالف بعيد جدا ، لكن ، مع ذلك ، لحظة ينفصل الكاتب عن اثره « مذهبيا » (رافضا ان يرث ، وأن يكون وفيا) يطالبه العالم ان يتحمل مسؤولية هذا الاثر ، ذلك ان الاخلاق الاجتماعية تتطلب منه وفاء للمحتويات ، بينما هو لا يعرف الا الوفاء للاشكال : فما **يعنيه** (في نظره) ليس ما كتبه ، وانما العزم العنيد علـى الكتابـة .

اذن ، قد يكون للنص المادي **(الكتاب)** ، من وجهة نظر كاتبه ، خاصية غير جوهرية ، بل غير اصيلة الى حد ما . وغالبا كذلك ، يبدو ، بحيلة اساسية ، ان الآثار الادبية ليست الا مشروعها الخاص : فالاثر ينكتب فيما يبحث عن الاثر ، ومذ يبدأ وهميا يكون قد انتهى عمليا . اليس معنى **الزمن الضائع** هو ان نقدم صورة كتاب ينكتب بمفرده باحثا عن **الكتاب** ؟ من هنا يشغل الاثر المادي الذي كتبه **بروست** ، في فاعلية **القاص** ، مكانا وسيطا ، على نحو غريب ، يقع بين ترجح **(أريد ان اكتب)** وقرار **(ساكتب)** ، وهو يشغل هذا المكان بفعل العكس غير المنطقي للزمن . ذلك ان زمن الكاتب ليس تطوريا ، بل ملحمي ؛ انه بلا حاضر ولا ماض ، مسلم بكامله الى **نزق** ، يبدو هدفه ، ان كانت معرفته ممكنة ، غير واقعي في نظر العالم كما كانت روايات الفروسية بالنسبة الى معاصري دون كيشوت . اضف الى ذلك ان زمن الكتابة الفعال يتطور دون ما يسمى ، عادة ، **مسارا** Itinéraire (لم يكن لدون كيشوت مسار ، وكان مع ذلك يلاحق دائما الشيء ذاته) . والحق ان الانسان الملحمي ، انسان البيت والسفر ، المحبة والمحبات ، هو وحده الذي يمكن ان يجسد لنا مثل هذه الخيانة الوفية .

خسر صديق لي شخصا يحبه فأردت ان انقل له تعاطفي . حينذاك وجدتني اكتب له عفويا رسالة . لكن الكلمات التي كتبت بها لم ترضني : انها « جمل » : صنعت « جملا » بكل ما املك من الحب ؛ وقلت اذاك ان الرسالة التي اريد ان اوصلها الى هذا الصديق ، والتي هي تعاطفي نفسه ، يمكن اختصارها في كلمة واحدة : تعازي . الا ان الغاية نفسها من الرسالة تتناقض مع هذا الاختصار ، لانها تصبح رسالة باردة ، وبالتالي ، **نقيضا** لما أريد ، لان ما اريد ان انقله اليه انما هو حرارة التعاطف . وانتهيت الى انني لكي استدرك رسالتي (اي لكي تكون صحيحة) ، لا يترتب علي ان انوعها وحسب ، وانما ينبغي ايضا ان يكون هذا التنويع اصيلا وشبه مبتكر .

اننا نستكشف الادب ذاته في هذا التتابع الحتمي من الاكراهات (ان تجهد رسالتي الاخيرة للتخلص من « الادب » ليس الا تنويعا اخيرا ، وحيلة من حيله) . كل مكتوب ، شأن رسالة المؤاساة ، لا يصبح اثرا ادبيا الا حين يقدر ان ينوع ، **في بعض الشروط** ، رسالة اولى (ربما كانت هي ايضا : أحب ، أتألم ، أتعاطف) . ان شروط التنويع هذه هي كيان الادب (وهذا ما سماه الشكليون الروس لا ليتيراتورنوست La literaturnost اي « الادبية » — Littératurité) ، وهي ، شأن رسالتي ، لا تقدر اخيرا ان تتسم الا **باصالة** الرسالة الثانية . وهكذا فان هذه الاصالة ليست مفهوما نقديا مبتذلا (يرفض اليوم) ، وانما هي ، على العكس ، شريطة ان نتناولها بعبارات اعلامية (كما تتيح اللغة الحالية) اساس الادب ، اذ لا حظ لي في ان ابلغ قولي تبليغا دقيقا ، الا بخضوعي لقانونها ، فاذا اردت ، في الادب ، كما هي الحال في التواصل الخاص ، ان اكون الاقل « خطأ » ، فان علي ان اكون الاكثر « أصالة » ، او ، اذا شئنا ، الاكثر « لامباشرة » .

ان السبب في ذلك لا يعود البتة الى انني اذ اكون **اصيلا** ، اكون اقرب الى نوع من الابداع العفوي ، المعطى كنعمة تضمن حقيقة كلامي : فان العفوي ليس ، بالضرورة ، اصيلا . وعلة ذلك هي ان هذه الرسالة الاولى التي كانت مهمتها ان تنقل حزني **فورا** ، هذه الرسالة الصافية التي كانت

تريد ان تدل ببساطة على ما في نفسي ، انما هي رسالة طوباوية ، ولغة الآخرين (وهل يمكن ان تكون هناك لغة غيرها ؟) تعيدها الي بفورية مماثلة ، مزخرفة ، مثقلة بعدد لا يحصى من رسائل لا اريدها . لا يقدر كلامي ان يصدر الا عن لسان Langue : هـذه الحقيقة التي اعلنها **سوسور** Saussure يترجع صداها هنا فيما وراء الالسنية Linguistique ، اذ بمجرد ان اكتب : **تعازي** ، فان تعاطفي يتحول الى لامبالاة ، وتعلنني الكلمة كانني شخص يحترم بشكل بارد ، عادة ما ؛ لكن ، اذ اكتب في رواية : **كثيرا ما نمت باكرا** ، فانني ، مهما كانت هذه الجملة بسيطة ، لا اقدر ان احول دون ان يكون موضع الظرف ، واستخدام ضمير المتكلم ، وابتداء قول سيروي ، او بالاحرى ، سيسرد شكلا من استكشاف الزمان والمكان المعتمين ، قد انشأت رسالة ثانية هي **نوع** من الادب .

اذن ، ينبغي على من يريد ان يكتب بدقة ، ان يمضي الى تخوم اللغة ، وبهذا يكتب حقا **من اجل الآخرين** (لانه اذا لم يتكلم الا مع نفسه ، يكفيه نوع من المدونة العفوية لعواطفه ، ذلك ان العاطفة هي ، على التوّ اسمها الخاص) . وبما ان ملكية اللغة مستحيلة ، يتحتم على الكاتب وعلى الشخص العادي (حين يكتب) **ان ينوعا** ، على الفور ، رسائلهما الاصلية ، وان يختارا افضل اشارة (١) Connotation ، ما دامت حتمية ، الاشارة التي يشوه لامباشرها ، الشديد الالتواء احيانا ، بأقل ما يمكن ، لا ما يريدان قوله ، بل ما يريدان افهامه ؛ فالكاتب ، اذن ، (الصديق) هو الشخص الذي يتكلم فيكون كلامه لتوه **اصغاء** الى كلامه ، وهكذا يتأسس **كلام متلقى** (رغم انه كلام مبدع) هو ذاته ، كلام الادب . والواقع ان الكتابة هي ، على جميع المستويات ، كلام الآخر ، ويمكن ان نرى في هذا الانعكاس غير المعقول « ملكة » الكاتب ، الحقيقية ، بل يجب ان نرى فيه هذا الاستباق الكلامي باعتباره اللحظة الوحيدة (الهشة جدا) التي يقدر فيها الكاتب (شأن الصديق المؤاسي) ان يفهمنا بأنه ينظر في اتجاه الآخر ، ذلك ان اية رسالة مباشرة لا تقدر من بعد ان تبلغ تعاطفنا ، الا اذا برزت علينا دلائل التعاطف : فالشكل وحده يتيح الافلات من تفاهة العواطف ، لانه التقنية ذاتها التي تهدف الىَ ان تفهم مسرح اللغة وتهيمن عليه .

الاصالة اذن هي الثمن الذي يجب ان تدفعه املا في ان يستقبلك (لا ان يفهمك وحسب) من يقرؤك . هذا تواصل مترف ، بتفاصيل كثيرة ضرورية لكي تقول بدقة اشياء قليلة ، لكن هذا الترف حيوي ، لان التواصل عندما يكون عاطفيا (وهذا هو الميل العميق للادب) ، يتهدده الابتذال اكثر من اي شيء آخر . ونظرا لوجود قلق الابتذال (وهو ، بالنسبة الى الادب ، قلق موته الخاص) فان الادب لا يفتأ يقنن ، وفقا لتاريخه ، معلوماته الثانية

---

(١) هذه ترجمة موقتة ، ذلك انها غير دقيقة وغير كافية . (المترجم) .

(اشارته) (١) ويسجلها في بعض من هوامش طمأنينته . هكذا نرى ان الاتجاهات والعصور ترسم للتواصل الادبي دائرة يراقبها ويحددها ، من جهة ، التزام لغة « متنوعة » ، ومن جهة ثانية ، احاطة هذا التنوع بحيث تتخذ هذه الاحاطة شكل جسم من الصيغ معترف به ، وتسمى هذه الدائرة — الحيوية — بعلم البيان ، وهي ذات وظيفة مزدوجة : الحيلولة دون ان يتخذ الادب سمة الابتذال (ان كان مباشرا جدا) ، او سمـة الاصالة (اذا اسرف في لامباشريته) . ويمكن ان تتسع حدود علم البيان او تضيق ، من الغونغورية (٢) الى الكتابة « البيضاء » ، لكن من المؤكد ان علم البيان ، وهو ليس الا تقنية الابلاغ **الدقيق** ، لا يرتبط وحسب بكل ادب وانما يرتبط كذلك بكل تواصل ، ما دام يريد ان يفهم الآخر اننا نعترف به : فعلم البيان هو من الكتابة ، بعدها **العاشق** .

ان هذه الرسالة الاولى Originel التي ينبغي تنويعها لجعلها دقيقة ليست قط الا ما يشتعل في ذواتنا ، فليس ثمة اي مدلول اول للاثر الادبي الا نوع من الرغبة : فالكتابة حالة ايروسية . لكن ليس في متناول هذه الرغبة ، في بداءة الامر ، غير لغة فقيرة وتافهة ، والانفعال الذي هو في اساس كل ادب لا يستوجب الا عددا من الوظائف ضئيلا جدا : **ارغب ، اتالم ، اغضب ، اعترض ، احب واريد أن اكون محبوبا ، اخاف من الموت .** وبهذه الوظائف المحدودة ينبغي خلق ادب غـير محدود . الانفعال مبتذل او ، اذا شئنا ، نموذجي ، وذلك ما يوجه كينونة الادب ، فاذا لم تكن رغبة الكتابة الا تجميعا لبضعة اشكال مستمرة ، فان فاعلية الكاتب تقتصر على التنويع والتنسيق : لا وجود مطلقا للخلاقين ، بل هناك منسقون فقط ، والادب شبيه بالسفينة آرغو Argo (٣) : لم تستوجب هذه السفينة — عبر تاريخها الطويل — اي ابداع ، بل بعض التنسيقات ؛ فكل جزء فيها كان مربوطا بوظيفة ثابتة ، الا انه يتجدد بلانهاية ، ويظل مع ذلك ، مجموع الاجزاء هو نفسه السفينة آرغو .

اذن ، ما من احد يقدر ان يكتب دون ان ينحاز بوله (مهما يكن اللانحياز ظاهرا في رسالته) الى ما يحسن او يسوء في العالم ، افراح البشر واتراحهم ، ما **تثيره** فينا ، سخطا ، او قبولا او حكما أو حلما او رغبة او قلقا ، — هذا هو المادة الوحيدة للدلالات ، لكن هذه القوة التي تبدو لنا ، باديء بدء ، انها متعذرة البيان ، لانها قوة اولى ، ليست ، لتوها ، شيئا آخر غير **المسمى** . مرة ثانية نعود هنا الى القانون الصعب للتواصل الانساني : ليس الاصلي نفسه الا الاكثر تفاهة بين اللغات ، فنحن ، لشدة الفقر ، لا الغنى ، انما نتكلم على ما لا يوصف . هكذا يتوجب على الادب ان يتخبط مع هذه اللغة الاولى ، المسماة ، المسماة حتى الافراط : فليست المادة الاولى

---

(١) راجع الهامش السابق .

(٢) نسبة الى الشاعر الاسباني المولود في قرطبة ، غونغورا Luis de Gongora y Argote (١٥٦١ — ١٦٢٧) ، والمشهور بانه الصانع المتانق ، وانه راس مدرسة الصنعة في اوروبا : الغونغورية . (المترجم) .

(٣) آرغو ، في الاسطورة اليونانية ، هي السفينة التي قادها جاسون Jason ، وابحر بحثا عن الجزة الذهبية Toison d'or . (المترجم) .

للادب ما لا يسمى ، بل هي ، على العكس ، المسمى ، وينبغي على من يريد الكتابة ان يعرف انه يبدأ معاشرة طويلة غير شرعية مع لغة هي دائما لغة **سالفة** . ليس للكاتب ، والحالة هذه ، ان « يقتلع » الكلمة من الصمت ، كما قيل في تقويّات التاريخ الادبي ، وانما له على العكس ، وكم هو ذلك اكثر صعوبة واكثر قسوة واقل مجدا ، ان يخرج الكلمة من دبق الكلام الاول الذي يزوده به العالم ، التاريخ ، حياته ، وبكلمة ، معقول سابق عليه ، ذلك انه يجيء الى عالم مليء باللغة ، صنف البشر فيه اشياء الواقع كله : فان نولد ليس الا ان نجد هذا المصطلح جاهزا وان نلتزم التكيف معه . غالبا ما يقال ان مهمة الفن ان يعبر عما يتعذر التعبير عنه : والعكس هو ما ينبغي قوله (دون اي قصد بالمناقضة) : ان مهمة الفن كلها هي اللاتعبير عما يمكن التعبير عنه ، هي ان ينتزع من لغة العالم ، لغة الانفعالات القوية والفقيرة ، كلاما **آخر** ، كلاما **دقيقا** .

ان كان الامر بخلاف ذلك ، ان كانت وظيفة الكاتب ان يعطي صوتا اول لشيء مما **قبل اللغة** ، فلن يقدر ان يقدم الا اجترارا لانهائيا ، ذلك ان الخيالي فقير (لا يغنى الا بتنسيق الاشكال التي تكونه ، وهي اشكال نادرة وهزيلة ، مهما بدت فياضة لمن يراها) ، هذا من جهة ؛ ولن يكون للادب ، من جهة ثانية ، اية حاجة لما كان ، باستمرار ، اساسا له : التقنية . فليس ثمة ، في الواقع ، تقنية (فن) للابداع ، بل للتنويع والتنسيق لا غير . هكذا نرى ان صناعة الادب ، الكثيرة المناهج على امتداد التاريخ ، (رغم سوء الكشف عنها) تجهد جميعها لكي **تتجاوز** ما يسمى وانها محكومة بهذا التجاوز . بين هذه المناهج في صناعة الادب : علم البيان الذي هو فن تنويع المبتذل باللجوء الى نقل المعنى واستبداله ؛ التنسيق الذي يتيح ان نعطي لرسالة مفردة مدى الحدث غير المتوقع وغير المحدود (في رواية ، مثلا) ؛ السخرية التي هي الشكل الذي يعطيه الكاتب لانفصاله الخاص ؛ المتطعة ، او الاكتفاء ، اذا شئنا ، وهو يسمح باحتجاز المعنى لكي نحسن اطلاقه في اتجاهات مفتوحة . جميع هذه المناهج التي هي وليدة الضرورة بالنسبة الى الكاتب ، والتي تبدأ من عالم ومن ذات ارهقهما العالم والذات بالتسمية ، تهدف الى انشاء لغة غير مباشرة ، اي انها في آن صلبة (ذات هدف) وملتوية (تقبل محطات متنوعة بلا حد) . هذا ، كما رأينا ، وضع ملحمي ؛ لكنه ايضا وضع « اورفيوسي » : ليس لان اورفيوس « يغني » ، بل لان الكاتب واورفيوس يعانيان كلاهما المنع ذاته الذي يصنع « غناءهما » : منعهما من الالتفات الى الوراء نحو ما يحبانه .

حين اخذت السيدة فيردوران Verdurin على بريشو Brichot افراطه في استخدام ضمير المتكلم انا Je في مقالاته عن الحرب ، غير هذا الجامعي ضمائر الانا كلها بضمير الغائب « هم » On ، لكن هذا الضمير ، لم يمنع القارىء من ان يلاحظ ان الكاتب يتحدث عن نفسه وانه يتيح للكاتب

الاستمرار في الحديث عن نفسه ... دائما تحت ستار « هم » . ان بريشو المضحك هو ، بعد كل حساب ، الكاتب ؛ وجميع المقولات الشخصية التي يستخدمها هذا الاخير ، وهي اكثر من مقولات الصرف والنحو ، ليست الا محاولات تهدف الى ان يضفي على شخصه الخاص نظام الدلالة الحقيقية . فالحق ان المسألة ، بالنسبة الى الكاتب ، ليست ان يظهر **أناه** ولا ان يسترها (عجز بريشو بسذاجة عن تحقيق ذلك ولم تكن له في الواقع اية رغبة فيه) ، بل ان يؤمن لهما **الوقاية** ، اي الحماية والمأوى . مع هذه الضرورة المزدوجة يتطابق ، بعامة ، انشاء المصطلح : فالكاتب لا يحاول اطلاقا ان يفعل الا تحويل **أناه** الى جزء من مصطلح . مرة ثانية ، لا بـد هنا من الدخول في صناعة المعنى ، ومرة ثانية ، تساعدنا الالسنية في ذلك .

يستعيد جاكوبسون JaKabson عبارة لبايرس Peirce ترى في ضمير الأنا رمزا قرائنيا Indiciel ؛ فضمير الأنا كرمز جزء من مصطلح خاص يختلف من لغة الى لغة (Je يصبح Ego ، Jch ، او I تبعا لمصطلحات اللاتينية ، الالمانية ، الانكليزية) ؛ وهو كقرينة ، يرد الى وضع وجودي ، وضع القائل ، الذي هو في الحقيقة معناه الوحيد ، ذلك ان ضمير المتكلم **أنا** تام بذاته ، لكنه ايضا ليس شيئا آخر الا من يقول **أنا** . **أنا** ، بتعبير آخر ، لا يمكن تحديدها معجميا (الا اذا لجأنا الى وسائل من نوع « ضمير المتكلم للمفرد ») ، ومع ذلك فهو جزء من معجم (المعجم الفرنسي ، مثلا) ، وفيه « تمتطي » الرسالة المصطلح ، فهو بمثابة **ناقل** ، وهو بين الدلالات الاكثر صعوبة في الاستخدام ، لانه آخر ما يكتسبه الطفل واول ما يفقده العيي .

في الدرجة الثانية ، التي هي دائما درجة الادب ، يواجه الكاتب امام **أنا** ، الوضع نفسه الذي يواجهه الطفل او العيي ، حسبما يكون روائيا او ناقدا . فكما ان الطفل يلفظ اسمه حين يتحدث عن نفسه ، فان الروائي يشير الى اسمه عبر ضمائر الغائب اللامتناهية ، لكن هذه الاشارة ليست تقنعا او اسقاطا او ابتعادا (فالطفل لا يتقنع ولا يتخيل نفسه ولا يبتعد) ؛ انها على العكس عملية مباشرة ، يقوم بهـا الكاتب بشكل منفتح ، ملح (لا شيء اكثر وضوحا من ضمائر الغائب on عند بريشو) ، والتي يحتاج اليها ليتكلم نفسه عبر رسالة عادية (لا تكون من بعد « امتطاء ») ، تنبثق كليا من مصطلح الآخرين ، بحيث لا تعود الكتابة تردنا الى « تعبير » عن الذاتية ، وانما تصبح على العكس الفعل ذاته الذي يحول الرمز القرائني (اللقيط) الى دلالة محضة . ليس ضمير الغائب اذن خدعة ادبية ، وانما هو من الادب فعل تكوين يتقدم كل فعل آخر : فان نكتب هو ان نتخذ قرارا باستخدام ضمير الغائب il (وان ننفذ هذا القرار) . هذا ما يوضح ان الكاتب حين يستخدم ضمير المتكلم je (يحدث هذا غالبا) ، لا تعود لهذا الضمير اية صلة مع الرمز القرائني ، وانما يكون اشارة مرموزة بدقة :

ان ضمير المتكلم هنا ليس الا ضمير الغائب في درجته الثانية ، ضمير الغائب المعكوس (كما يثبت ذلك تحليل ضمير المتكلم je عند بروست Proust) . وكما هي الحال مع العيي ، فان الناقد المحروم من استخدام الضمائر ، لا يعود قادرا على ان يتكلم الا كلاما **مثقوبا** ؛ فهو اذ يعجز (او يترفع) عن ان يحول ضمير المتكلم je الى دلالة ، لا يبقى له الا ان يسكته عبر نوع من الدرجة الصفر للشخص . ان **أنا** الناقد لا تكمن اذن في ما يقوله ، بل في ما لا يقوله ، او بالاحرى في التقطع نفسه الذي يميز كل قول نقدي ، وربما كان وجوده من القوة بحيث لا يتمكن من ارسائه في دلالة ، لكن ربما كان على العكس لفظيا جدا ، متشبعا بالثقافة ، الى درجة لا يقدر معها ان يتركه في حالة الرمز القرائني . هكذا يكون الناقد الشخص الذي لا يقدر ان ينتج ضمير الغائب il في الرواية ، والذي لا يقدر ايضا ان يطرح ضمير المتكلم je في الحياة الخاصة المحضة ، اي ان يمتنع عن الكتابة : انه عيي بالنسبة الى ضمير المتكلم ، في حين ان الباقي من لغته يستمر ، كاملا ، تطبعه مع ذلك المواربات اللانهائية التي يفرضها على الكلام (كما يحدث في حال العيي) الحصر الدائم لدلالة معينة .

يمكن الذهاب في المقارنة الى ابعد ؛ اذا كان الروائي ، شأن الطفل ، يقرر ان يضع أناه اصطلاحيا في صيغة الغائب ، فلأن هذه الأنا لا تاريخ لها بعد ، او لأن ثمة قرارا بعدم اعطائها تاريخا . كل رواية فجر ، وهي لذلك ، كما يبدو ، الشكل ذاته **للارادة ــ الكتابة** . ذلك ان الطفل ، حين يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب ، فانه يعيش هذه اللحظة الهشة التي تتجلى له فيها اللغة الراشدة كأنها مؤسسة كاملة ، لم يفسدها بعد او يقلقها اي رمز مغشوش (نصف مصطلح ، نصف رسالة) ، كذلك ، يلتجىء الضمير المتكلم للروائي تحت الضمير الغائب il ، مـــن اجل ان يلتقي الآخرين ، اي انه يحتمي بمصطلح مليء ، حيث الوجود لا يمتطي الدلالة . على العكس من ذلك ، يخيم ظل من الماضي ، في عيّ الناقد ازاء ضمير المتكلم Je ، ذلك ان أناه مثقلة جدا بالزمن بحيث يعجز عن التخلي عنها واسلامها الى مصطلح مليء بالآخر (هل ينبغي التذكير بأن الرواية البروستية لم تصبح ممكنة الا بعد اغفال **الزمن** ؟) ؛ ونظرا لعجزه عن ترك هذا الوجه الاخرس للرمز ، فان الرمز نفسه ، بكامله ، هو ما « ينساه » الناقد ، تماما كالعيي الذي لا يقدر ، هو ايضا ، ان يهدم لغة الا بقدر ما كانت هذه اللغة **موجودة من قبل** . هكذا ، في حين يكون الروائي الشخص الذي يتوصل الى ان يطفلن Infantiliser **أناه** الى درجة تلحقها بمصطلح الآخرين الراشد ، فان الناقد هو الشخص الذي يشيخن أناه ، اي يسجنها ويحميها **وينساها** ، بحيث يخرجها من مصطلح الادب ، كاملة يتعذر ايصالها .

ان ما يميز الناقد هو ، اذن ، ممارسة **سرية** للامباشر : ولكي يبقى

اللامباشر سرا ، لا بد له هنا من ان يختبىء تحت المظاهر ذاتها للمباشر ، للانتقالية ، للكلام **على** الآخر . من هنا اللغة التي لا يمكن ان تكون متلقاة كلغة مبهمة ، متكتمة ، تلميحية او انكارية . فشأن الناقد شأن المنطقي الذي « يملأ » مهماته ببراهين صادقة ، بيد انه يطالبنا خفية ، ان لا نعتبر صدق معادلاته ، بل صحتها ، — متمنيا عبر حيلة اخيرة صامتة ، ان تفعل هذه الصحة المحضة فعل دلالة وجوده ، ذاتها .

ثمة ، والحالة هذه ، نوع من الالتباس يرتبط بنيويا بالعمل النقدي ، غير انه التباس لا يمكن الاعلان عنه في اللغة النقدية ذاتها ، لان هذا الاعلان يكون شكلا مباشرا جديدا ، اي قناعا اضافيا ؛ فلكي تنقطع الحلقة ، لكي يتحدث الناقد عن نفسه **بدقة** ، ينبغي ان يتحول الى روائي ، اي ان يحل محل المباشر الكاذب حيث يختبىء ، لامباشر معلن ، شأن اللامباشر في القصص الخيالية جميعا .

لهذا ، ولا ريب ، تظل الرواية أفق الناقد : فالناقد هو الشخص الذي **سيكتب** ، والذي يملأ ، شأن الراوي البروستي ، هذا الانتظار بعمل **اضافي** ، يتم فيما يبحث عن ذاته ، وتكون مهمته ان يكمل ما شرع في كتابته فيما يتملص منه . ان الناقد كاتب ، لكنه كاتب مؤجل ؛ وهو ، كالكاتب ، يتمنى ان نؤمن بما كتبه اقل مما نؤمن بالقرار الذي اتخذه لكتابته ؛ لكنه ، على النقيض من الكاتب ، لا يقدر ان يحول هذه الامنية الى دلالة : يبقى محكوما بالخطأ — محكوما بالحقيقة .

رولان بـارت
(باريس)

دفتر أفكار

الياس خوري

لا يمكن ان يكون الرديء والمبتذل ثوريا

يستحق التاريخ النضالي العاصف والدموي للحزب الشيوعي في العراق اكثر من تحية . فهذه الممارسة الثورية التي استطاعت في اكثر من مرحلة ، على رغم العسف والاضطهاد والاخطاء ، ان تختصر الافق الثوري بدماء قادتها الشهداء ، هي علامة تضيء تاريخنا المعاصر ، ولحظة نار ترسم بعدا مستقبلي التجاوزات . وحين يأتي الشعر لتوجيه هذه التحية ، فان تحيته تمتلىء بالبعد النضالي المستقبلي الذي ترفعه الممارسة النضالية الجماهيرية . احدى هذه التحيات هي مختارات شعرية صدرت تحت عنوان « سلاما ايها الحزب »* . وحشدت في داخلها الاسماء الشعرية الكبيرة التي انتجتها الحركة الشعرية المعاصرة في العراق : الجواهري ، السياب ، الحيدري ، سعدي يوسف وآخرون . وكتب مقدمتها يوسف الصائغ .

الاساسي في المقدمة هو هذا **التحايل الطموح** الذي يكتب النقد كما يكتب البيان السياسي ، **تحايل** : لانـــه يتجاهل المسافة بـين المستويات (الممارسة السياسية وكتابة الشعر) **وطموح** : لان الغاء هذه المسافة بشكل كلي هو طموح النقد ، بل طموح كل ممارسة للكتابة ، حيث تنحل الكتابة في عرس الفعالية السياسية ، وتتحول الكلمات الى فعل مباشر . هنا يصير الشعر عنوانا ثوريا وتتحول الجماهير الثائرة الى شاعر عظيم ، يكتب مجده . ان هذه اللحظة الثورية التي تدمج المستويات هي طموح كل كتابة ثورية . لكنها لا تكون حاضرة بشكل دائم . يرتبط حضورها بل يتحدد بمستوى تطور الممارسة الثورية . لذلك فحين يتحايل النقد على نفسه ويصبح مجرد تاريخ سياسي ، فانه يسيء الى التاريخ السياسي والى التاريخ الادبي في آن . اي انه يقوم بعملية دمج تعسفية واضعا للعمل الادبي مقاييس سياسية محضة ، ومؤرخا له من خلال التطور السياسي وحده .

تثير هذه المختارات الشعرية ثلاث ملاحظات : ـــ

١ ـــ ان التركيز على المضمون وحده في الشعر ، يحيل الشعر الى مجرد رسالة ايديولوجية ـــ سياسية عادية . اي يلغي الاساسي الذي يميز الشعر ويجعله شعرا . يلغي الشكل ولعبة اكتشاف الطرائق الفنية الجديدة .

---

* **سلاما ايها الحزب** . قصائد ثورية في العيد الاربعين لتأسيس الحزب الشيوعي العراقي . دار الفارابي ـــ بيروت ـــ حزيران ١٩٧٤ .

ان هذا الالغاء الكامل ، يلغي الشعر . لا بد من وضع الشعر في التحليل الاخير ، داخل المستوى الايديولوجي ، ومناقشته على هذا الاساس . لكن الانطلاق ، ومن التحليل الاول ، مــن موضوع الرسالة الايديولوجية ــ السياسية للشعر ، وجعلها مقياسا ، يقيم مقاييس وهمية لجودة الشعر وثوريته . هل نعود الى مقياس الانتماء الحزبي لنجعله مقياسا فنيا ؟ ان الالتزام الثوري السياسي ضروري للشعر العظيم ، لكنــه ليس كافيا : **ضروري** ، لانه يضع الشعر داخل مدى ايديولوجي ، يستكشف المستقبل منتميا الى عناصره الحاضرة ، هذه العناصر النضالية التي تريد تحويلا جذريا للعلاقات الانسانية ، يفتح افق المستقبل التاريخي . لكنه لا يصبح **كافيا** الا حين يتحول هذا البعد الى شكل جديد ، يدمر الاشكال السائدة ويقيم على انقاضها شكلا مفتوحا يستوعب التجربة الجديدة بكل آفاقها . هذه المعادلة الصعبة هي معادلة الفن الثوري العظيم . لذلك حين يتوقف النقد طويلا عند المضمون السياسي ، دون ربط هذا المضمون بعناصر الشكل الشعري ، نفقد احد عنصري هذه المعادلة ، ونحول النقاش وجهة اخرى ، تتهرب من المسألة التي نطرحها ، لنقع فيشرك الممارسة النقدية التقليدية ، حيث يتحول الالتزام الثوري الى مجرد لافتة ايديولوجية .

هكذا ، لا يناقش الجواهري الا من خلال مضامين شعره « الثورية » ولا ترتفع الاسئلة حول سبب هذا التطور « في المضمون الذي لم ينعكس على الشكل » . اي لا يقوم النقد بدراسة مسار الحركة الشعرية المعاصرة في محاولتها التفلت من شروط « النهضة » ومن اسار الديباجة العربية الفخمة التي اتت فيما بعد (شوقي) . بل يكتفي بالتسجيل المضموني مع ملاحظة التطور المتفاوت بين الشكل والمضمون . يعود سبب هذا الخلل النقدي الى القطب الواحد الذي افترض اساسا لهذه المقاربة النقدية : الاثر **المباشر** للحزب الشيوعي العراقي على الحركة الشعرية المعاصرة . تلعب هذه الصفة : **المباشر** ، دورا خطيرا في خلخلة المفاهيم النقدية . لانها تقوم مــن موقع مسؤولية « شاملة » باسقاطات تأريخية ، تفترض فيها نفسها مسؤولة بشكل مباشر عن كل لحظة شعرية . لذلك تصف وتبرر ولكنها لا تفسر . يقوم هذا الجانب باعطاب مفاصل الصورة الشاملة للاثر الشيوعي على الشعر . فهذا الاثر لا يمكن ، منطقيا على الاقل ، ان يكون مباشرا فقط . بل ربما كان العكس هو الصحيح ، اي ان دور الاثر غير المباشر للفكر والممارسة الثورية على الحركة الشعرية هو طابع هذه الحركة الغالب .

٢ ــ يلعب الجانب **الطموح** في هذا التحايل النقدي دورا كبيرا وخطرا ، لانه ينسف التاريخ دفعة واحدة ودون حاجة الى تفسير ذلك . فحين يصبح السد الذي يقدمه نموذج الجواهري السبب الاساسي للخروج على القصيدة التقليدية ، يحق لنا ان نتساءل عن معنى هذا الطموح الذي يريد خطا تطوريا مستقيما ؟ وما معنى اثر العناصر الايديولوجية المختلفة في تطور الحركة الشعرية المعاصرة ؟ هل يكفي التعسف النقدي وحده اطارا سياسيا للادب ، ام ان هذا الاطار يعرف بالضبط اثر العوامل المختلفة في تطور العملية الادبية ؟ يقدم هذا الطموح مصطلحا ايديولوجيا نموذجيا . يفترض ان الانعكاس المباشر اساس الادب ، والدور المباشر اساس دور الحركة الشيوعية . ولا يقبل بأي استقلالية للمستوى الايديولوجي سوى ذلك الاستقلال الصوري الذي لا يجري الحديث عنه الا عندما نصل الى الشكل . ان اهمال اثر الحالة

الايديولوجية العامة التي عاشتها الثقافة العربية في الاربعينات وغداة الهزيمة الاولى في فلسطين ١٩٤٨ ، والاثر المباشر الذي قدمته النماذج الشعرية للآداب الاخرى ، يقود الى تحليل وحيد الجانب يتناسى العنصر التركيبي في المستوى الايديولوجي الواحد ، ليقود الى تعميمية مفرطة تدفع المقاييس الفنية الى حائط مسدود . لذلك تقود نقطة المنطلق هذه الى نمذجة تعسفية تقسم الشعر الى شعر « الخمسينات » وشعر « الستينات » وشعر « السبعينات » وتحاول ان تجد في كل تطور سياسي تأثيرا على الشعر . ثم تقوم بتقييم مرحلة شعرية كاملة بأسطر قليلة ، تريد من ورائها الوصول الى رفض « السوداوية والشكلية » (وهذا عمل مشروع وضروري) دون ان تقدم تحليلا علميا لهذه النمذجة الجديدة من داخل حركة تطور الشعر نفسه . هناك فقط توقف عند القاعدة السياسية لهذا التطور .

ان رسم اطارات مسيرة فنية لا يمكن ان يتم الا داخل عمليتين مزدوجتين : دراسة هذه المسيرة من خارجها ، اي من الحالة الايديولوجية والفنية العامة التي تحدد مسيرة مرحلة كاملة . ودراستها من داخلها . اي دراسة الخط البياني الذي ترسمه هذه الحركة نفسها . اما عنصر العلاقة بين هذين الجانبين فهو عنصر تركيبي يلعب فيها الصراع الطبقي دور **المحدد** في التحليل الاخير .

٣ ــ تنعكس هذه المقاربة النقدية على مقياس اختيار النماذج في هذه المختارات الشعرية . فالمقياس المضموني **المباشر** هو الاساسي ، مع اهمال شبه كامل لدور الشكل (المضمون غير المباشر او المضمون الآخر) . واذا كان طموح هذه المختارات تسجيل مراحل شعرية تصفها المقدمة بشكل « دقيق » ، فنحن لا نعثر على اشارات تشرط قراءتنا لهذه النماذج على اساس هذه المقدمة . نقف امام نماذج مسطحة ومباشرة واطنابية في سمتها الغالبة ما عدا قصائد الفرد سمعان وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وعبد الحسن الشذر حيث نعثر على الاقل على مصطلح شعري يحاول التعامل مع الحدث عبر الارتفاع به الى مستوى الدلالة الرمزية . اما باقي القصائد فهي رديئة ومسطحة في اغلبها . **لا يمكن ان يكون الرديء والمبتذل ثوريا .** هذه قاعدة عامة . فالثوري هو على الاقل من يتجنب الابتذال في الشعر في سبيل الوصول الى شعر يحمل هم التغيير الثوري ، هذا التغيير هو في بعده الاساسي تقدم في اتجاه العمق والافق . ومحاولة لاحتلال المستوى الفني فنيا . لذلك حين تصبح الرداءة مقياسا ، يحق لنا ان نتساءل لماذا الشعر الثوري ؟ ان اي منشور سياسي جيد هو افضل من هذه القصائد . وتستطيع خطبة سياسية حقيقية ان تحدث اثرا جماهيريا اكبر من هذا الشعر (اذا كان هذا الاثر الجماهيري هو هاجسنا) . لماذا هذه اللغة المسطحة التي لا ضوابط لها غير الضابط الايقاعي الهش ؟

ليست هذه المختارات تحية نضالية لحركة ثورية . انها مجرد اجترار وتكرار ، لمفهوم وحيد الجانب ، يريد ان يختصر الحركة الواقعية الى جمل تملأ فراغات وهمية . لذلك فهي تسيء الى الممارسة الثورية بقدر اساءتها الى الشعر . فالثوري في الشعر هو الجديد ، الجميل ، المستقبلي ، المرتبط بحركة الجماهير المناضلة في ممارسته وفي بحثه عن لغة التجربة الثورية .

الياس خوري

أدونيس

سان - جون بيرس وأنا

تنشر «مواقف» في هذا العدد آخر قصيدة كتبها سان – جون بيرس. وهذه هي محاولتي الثالثة لنقل هذا الشاعر الى اللغة العربية. وتعود المحاولة الأولى الى سنة ١٩٥٧ (مجلة « شعر » ، عدد ٤ ، خريف ١٩٥٧) حيث نشرنا قسماً كبيراً من قصيدته الطويلة Amers بعنوان « ضيقة هي المراكب ». وقد فتحت أمام البناء والتعبير الشعريين العربيين آفاقاً غنيّة. ومنذ ذاك وجد الهذر النقديّ الشعريّ السائد عكّازاً آخر يتوكأ عليه ، فأضاف إلى أحكامه التي تصنّف الشعراء العرب الجدد بين متأثّر بإليوت وغيره، حكم التأثر بسان–جون بيرس ودلّ عليّ ، بشكل أخصّ.

التأثّر؟ أعلن أنني أتأثر بكل ما يجري في العالم. والشعر العظيم هواء العالم: كلّ من يتنفس يتأثّر. وشعر سان – جون بيرس جزء محوريّ من هواء العالم الحديث.

لكنّ المسألة ليست في التأثر، بل هي في كون هذا الهذر النقديّ السائد يشوّه الحركة الشعرية العربية ، ويزيد في ابتعاد القارىء عن ممارسة الدخول في عالم الشعر ، والكشف عن ينابيع التجربة الشعرية وأبعادها ولعل هذا هو ما دفع الياس خوري حين قرأ « جفاف » الى وصف الترجمة بأنها **خطرة**. وما يعنيه واضح : فأنا ، في ترجمتي ، وضعتُ كيانيَ الشعري كله. هكذا يدخل سان – جون بيرس إلى الثقافة الشعرية العربية بلغتي أنا ، بهيامي أنا. وكل من **يعرف** أن يقرأه بلغته الأصلية ،**ويعرف** لغتي الشعرية ، ويقرأ الترجمات العربية التي قام بها آخرون ، وآخرها ترجمة « ضيقة هي المراكب » نفسها ، بعنوان « الفلك ضيقة » (مصطفى القصري ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٣) يدرك ببداهة أن لسان – جون بيرس في ترجمتي وجهاً مغايراً ومتميّزاً ، حتى ليمكن القول إن شعر سان – جون بيرس في العربية إنما هو ذو وجه أدونيسيّ.

لكنّ هذه البداهة لا يراها الذين يوظّفون وجودهم في عبودية الامتثال للنموذج الأجنبيّ ، والذين يقبعون وراء **حجاب المعاصرة** ، الذي ينسجه القصور والحقد ، وتنسجه آلة الهموم **الصغيرة** الأخرى. وهؤلاء يكوّنون

الذهنية النقدية الغالبة التي تأطرها ثلاث زوايا : **الجهل** أي الكلام على قضايا ليسوا في مستوى الانخراط فيها ، **وعقدة النقص** ، أي الميل المتأصّل لاعتبار الأجنبي مصدراً ومقياساً ، **وعقدة النقل والمحاكاة** ، أي الميل المتأصّل لنفي الطاقة الإبداعية عند العربي .

ماذا يعني ان يقلـــد شاعر شاعراً ؟ يعني أن **يأخذ** إما عالمه الشعريّ ، وإما لغته الشعرية ، وإما ان يأخذهما معـــاً . والقادرون على اكتناه الإبداع الشعري ، واكتناه الأفق الذي يتحرك فيه سان – جون بيرس ، والأفق الذي يتحرك فيه أدونيس ، يعرفون بسهولة أن **عالميهما يتغايران جذرياً** .

لكنهم يعرفون أيضاً ان ثمة ما يوحّد بينهما ، ويوحّد بين الشعراء الحقيقيين جميعاً حتى حين يتناقضون : الرؤيا الملحمية ، وغنائيـــة الكون ، والقبض على اللغة كما لو أنه القبض على نبض العالم .

«الايام السينمائية بقرطاج»

أتاح لي حضور الأيام السينمائية بقرطـــاج (تونس) بين ٢٦ تشرين الأول (اكتوبر) و٢ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٤ ، أن أتعرّف على جانب مهمّ من جوانب التعبـــير السينمائي في البلدان العربية والافريقية . وكانت لي انطباعات أحبّ أن أقف عند اثنين منها .

الأول هو أنه يكمن وراء الانتاج السينمائي العربي – الافريقي ، ويوجّهه وعي حادّ بأن العرب وافريقيا عالم ثالث ، بالمعنى الانتقاصي لهذه العبارة ، وان هذا الوعي يولّد **قصديّة** ، حادّة هي أيضاً ، لإنتاج سينمائيّ في مستوى هذا العالم : **يعلّم** النهوض والتغيّر ، ويبشّر بهما على نحو تبسيطيّ مباشر .

والثاني هو ان هاجس الوصول إلى الجمهور الأوسع ، يسيطر على هذا الإنتاج .

يؤدّي الموقف الاول إلى انتاج فنّ سينمائيّ **ثالث** ، يرزح تحت أثقال الرؤيا القاصرة والتعبير الضّحل . ومن البداهة ان التخلّف الاقتصادي – الاجتماعي في بلدٍ ما لا يستلزم بالضرورة ان يكون فنه متخلّفاً . إن مبـــدأ التفاوت في تطوّر البُنى يؤكّد إمـــكان وجود فن متقدّم في بلد متخلّف حضارياً ، او وجود فن متخلّف في بلدٍ متقدّم حضارياً .

إن التخلّف في بلدانٍ تعمل على تجاوز أوضاعها بتغييرها ثورياً ، شأن البلدان العربية والافريقية ، يفرض ، بالاحرى ، على طلائعها الفنية ان تنتج فناً